Revista de cine

Junio 2005 - 9€

48-49

NOSFERATU

Coordinado por
Jesús Angulo y
José Enrique Monterde

Cine francés 1945-1959

De la posguerra a la Nouvelle Vague

Dirección:

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Peio Aldazabal,
Jesús Angulo,
Txema Muñoz,
Lucía Olaciregui,
Carlos J. Plaza,
José Luis Rebordinos,
Antonio Santamarina
y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
Album, Donostia Kultura y
Jesús Angulo

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación,
portada,
digitalización de
imágenes y arte final:
Ytantos

Imprime: Gráficas ORVY
(Hernani)

Dep. Leg: SS-733-89
I.S.S.N.: 1131-93722-00047

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Plaza de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA-
SAN SEBASTIÁN
Tfno.: +34 943 48 11 57
Fax: +34 943 43 06 21
E-mail:
cinema_cinema@donostia.org

Foto de portada:
La Ronde
(Max Ophüls, 1950)

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021
BARCELONA
Tfno.: 93 241 92 50

Revista de cine

NOSFERATU

índice

4 Un cine de evasión para un país prisionero de su pasado
Pilar Martínez-Vasseur

14 La gran conspiración
Carlos Losilla

21 Crónica de una muerte aplazada
Floreal Peleato

38 Los géneros. Entre las viejas formulas, la "cierta tendencia" y los genios aparte
Imma Merino

45 El documental francés de la Liberación a la *Nouvelle Vague*
Antonio Weinrichter

52 Lo que nos contó Versalles. Ronda de *vedettes* francesas
Jesús García de Dueñas

71 El final de las viejas glorias. Entre el fuego y las ascuas
Joxean Fernández

89 Los padres terribles. Trayectorias singulares en el cine francés de la Cuarta República
Imanol Zumalde Arregui / Santos Zunzunegui Díez

107 La tradición como academicismo
José Enrique Monterde

117 La querella entre clásicos y modernos o el fantasma de la tradición de la *qualité*
Àngel Quintana

124 Memoria de un tiempo no perdido. Antecedentes de la *Nouvelle Vague*
Gonzalo G. Chasco

136 Yves Allégret, cineasta del pesimismo
Antonio Santamarina

141 Claude Autant-Lara. La rabia en el corazón
Quim Casas

147 El cine singular de Jacques Becker
Jesús Angulo

156 René Clément. En la nave de los malditos
José María Latorre

162 H. G. Clouzot
José Aparicio

170 Jean Delannoy. Al servicio del público
Antonio José Navarro

177 Diccionario de realizadores
Jesús Angulo / José Enrique Monterde

200 Una bibliografía parcial
Carlos Losilla

203 Abstracts

206 Índices

Un cine de evasión para un país prisionero de su pasado

Pilar Martínez-Vasseur

Vichyko Gobernuak nazien okupazio-indarrarekin izandako kolaborazioak Frantziako IV. Errepublikaren legitimitatea eragotzi zuen. Erresistentzia izan zen orduan baliatutako gaia garai hartako historia azaltzeko, deskolonizazioaren arazoak pilatzen hasiak ziren bitartean. Horrek bere ondorioak izan zituen herrialdearen irudian eta bere zinean.

Fanfan, el invencible

"Entre les rangées d'arbres de l'avenue des Gobelins
Une statue de marbre me conduit par la main
Aujourd'hui, c'est dimanche, les cinémas sont pleins".

Jacques Prévert, *Dimanche*

"Entre las filas de árboles de la avenida de los Gobelins
Una estatua de mármol me lleva de la mano
Hoy es domingo, los cines están llenos".

Jacques Prévert, *Domingo*

Muchos de los trabajos publicados en Francia en estos últimos años se han focalizado en el cine moderno y la *Nouvelle Vague*, considerados como una nueva fase fundadora del cine francés. Estos trabajos han llevado a buena parte de los investigadores a estudiar el período precedente. Abordan los años 1946-1959 como los historiadores de la Revolución francesa estudian el reinado de Luis XIV, el de Luis XV y el Siglo de las Luces: para descubir cómo y por qué el Antiguo Régimen sucumbió. Iluminan el pasado a partir de su pleno conocimiento del futuro, buscando en aquel de forma preferente los índices de la enfermedad contraída y los signos de la revolución venidera. Su historia será esencialmente la crónica de una muerte anunciada. Aunque no ignoremos cómo esta historia terminó, no queremos escribirla a través de las sombras que proyecta, sino más bien a través de los traumatismos de los que este cine es heredero y de los cambios que le afectaron en su trayectoria.

Entre 1940 y 1945, una de las páginas más negras de la historia de Francia alumbró, para algunos historiadores (Rioux, Billard, Sirinelli), una Edad de Oro en el cine francés en circunstancias excepcionales de aislamiento, depuración y censura. Tras la Liberación el cine comparte con la población el aprendizaje de la libertad, la apertura de los mercados, los progresos técnicos, las mutaciones estéticas, las nuevas sensibilidades... La puesta en marcha del país y de la producción cinematográfica se acompañaron de mutaciones capitales que se pueden resumir en tres grandes apartados enmarcados a su vez por dos fechas emblemáticas: junio de 1944, los ejércitos aliados desembarcan en Normandía; junio de 1958, el general De Gaulle vuelve "para salvar el país" a instancias del Presidente de la República René Coty. Tres grandes etapas surcan la historia de este nuevo régimen:

-El nacimiento y muerte de una República: su constante inestabilidad dará paso en el otoño de 1958 a la V República. Los franceses, después de haberse unido en torno a De Gaulle, el héroe de la Liberación, se dividen ante su vuelta como jefe de Estado.

-La pérdida del Imperio: dos guerras (la de Indochina y la de Argelia), una serie de acontecimientos de mayor o menor gravedad (Madagascar, Marruecos, Túnez, África Central) marcan el final del Imperio francés. Es un choque para los franceses de ultramar y para el ejército y un tema de división para los franceses del interior, enfrentados entre la necesidad y los métodos empleados en este proceso de descolonización.

-La guerra fría: apenas "la guerra caliente" se termina, comienza un violento conflicto ideológico, político, económico y cultural entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Conflicto, para los unos, entre el mundo occidental y el mundo comunista, entre el campo imperialista y el campo de la paz, para los otros. Los Estados deberán eligir entre ambos y esta elección será una nueva fuente de conflictos en la opinión francesa.

No se trata, en el marco de este breve capítulo, de abordar los diferentes acontecimientos de la Historia de Francia salvo en el caso en que estos afecten o se vean reflejados en el cine. Hay sin embargo que retener estos temas de tensión, estos conflictos nacionales e internacionales que marcan el período que abordamos. Han influido en la vida, la sensibilidad, la ideología del mundo del cine, como en la de los franceses, en general. Han frenado, desviado, exacerbado tendencias y experiencias de un colectivo mal preparado para los nuevos retos que el nuevo régimen le reserva.

Cine liberado, cine depurado, cine "a puerta cerrada" (*huit-clos*)

La Cuarta República presentada habitualmente como *"este putrefacto cadáver en el armario de la vida francesa"* (Jacques Julliard) es proclamada en 1946 tras cuatro años de guerra civil, de Ocupación, de complicidades siniestras con el régimen nazi, de depuración. Este régimen será asociado en la historiografía francesa a la inestabilidad ministerial, a la incapacidad de los gobiernos para resolver los problemas financieros y coloniales, a la persistencia de las crisis institucionales y políticas. Sin embargo, cuando los mecanismos de la memoria colectiva se ponen en funcionamiento lo que aflora es sobre todo el sombrío episodio de la Colaboración y la guerra de Argelia, dos episodios sobre los que las historias oficiales, los medios de comunicación, la cultura en general y el cine en particular, la socialización familiar silencian todavía una parte de las referencias, falsean las reconstrucciones, mitifican la realidad de ciertos eventos.

El ocho de mayo de 1945 toda Francia es Liberada, pero más importante que esa "liberación" es, y sobre todo para el futuro será, que el país accede al rango de vencedor de la Segunda Guerra Mundial al mismo nivel que las grandes potencias: los Estados Unidos, Inglaterra o la Unión Soviética. *La Grandeur* empieza a aparecer como elemento vertebrador de la futura nación francesa.

La duración de esta guerra y las condiciones de la Liberación llevarán a confundir Liberación y victoria. Todo el período de reconstrucción nacional reposará en un enorme malentendido entre la sanción contra los culpables de Colaboración con el enemigo alemán

y la indulgencia culpable, cuando, como lo ha afirmado en numerosas ocasiones Jorge Semprún, se trataba primero de "definir el crimen" y después de "castigar a los culpables". No se plantean pues en su momento las cuestiones fundamentales: ¿Qué es un Colaborador y cuáles son los lazos que unen Colaboración y Revolución nacional?

Se intenta convencer a los franceses, en estos años de la posguerra, de que toda legitimidad proviene de la Resistencia, cuya trayectoria constituye la base del nuevo régimen, ahorrándoles así bucear en la realidad política y social de esos años oscuros, transformando el crimen en delito y el error político en simple traición. Los dirigentes de la Cuarta República prefieren la eficacia del orden a la inestabilidad que podría suscitar una reflexión colectiva. ¿Cómo juzgar al miliciano aislado sin juzgar el régimen de Pétain? ¿Al periodista de Radio-París o al director de cine sin poner en tela de juicio las causas de la información o de las imágenes difundidas? ¿Cómo depurar sin entablar el exámen crítico de los fundamentos económicos, sociales, culturales y políticos del sistema que había hecho proliferar la traición?

No se impone en ningún momento una justicia que considerara Vichy y la Colaboración como hechos sociales, que admitiera que la Resistencia era minoritaria y se interrogara a su vez por las causas que habían conducido a esta situación. Los franceses preferirán reconocerse sin entusiasmo en una República que no será ni una ni indivisible, como ellos mismos. Jean-Marie Domenach resume así el sentir de sus compatriotas: *"Era como si en aquellos momentos tuviéramos miedo de la inmensidad misma del crimen"* (1). La mayoría del país continúa defendiendo con aplicación y desenfado un pasado de Resistente aunque se trate de antiguos partidarios del Mariscal (2), de la misma manera que a nivel cinematográfico todos los espectadores, después de haber vibrado de heroísmo con uno de los filmes más hermosos y emblemáticos sobre la Resistencia, **La Bataille du rail** (R. Clément), en 1945, se reconocieron a renglón seguido en la comedia, interpretada por Noël Noël, **Le Père tranquille** (R. Clément, 1946).

Durante mucho tiempo, hasta bien entrados los años setenta, el problema del poder en Francia después de la Liberación se reduce a la oposición entre De Gaulle y los comunistas. Frente al Partido Comunista podemos afirmar hoy que De Gaulle gana la batalla de la legitimidad. En cierta manera la gana en el plano simbólico. La política conmemorativa que De Gaulle consigue imponer se define como *"heroica, emblemática y elitista y tiene como objeto unir nación y Resistencia"* (3) y esta política dejará huellas

indudables en la producción cinematográfica. Si el cine fue en algunos países europeos lugar de encuentro con la Historia, no es el caso del cine francés de la posguerra, en el cual tanto en los documentales como en la ficción se propone de forma recurrente la imagen de una Francia exaltada por los valores patrióticos y unida en la heroica Resistencia a la Ocupación. Citaremos entre los documentales (todos ellos realizados entre 1944 y 1946): **La Caméra sous la botte** (sobre la liberación de París y la vida durante la Ocupación), **Oflag XVII** (reconstitución de algunos momentos de la vida en los campos de concentración), **Le Retour** (la vuelta de antiguos prisioneros y deportados), **Le 6 juin à l'aube** (la liberación de Normandía) y el documental de Jean-Paul Le Chanois **Au coeur de l'orage** (1948) sobre los maquis de Vercors.

Con respecto a las ficciones, salvo Marcel Carné, **Les Portes de la nuit** (1946), film sobre el París de febrero de 1945, ciudad que encierra todas las miserias y los secretos del final de la guerra, Julien Duvivier, **Panique** (1946), una de las pocas películas realistas sobre la posguerra, y René Clément, que rueda seis filmes dedicados a la guerra y a la Resistencia, entre los más emblematicos **Les Maudits** (1947), **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*; 1952), **El día y la hora** (*Le Jour et l'heure*, 1962) y **¿Arde París?** (*Paris brûle-t-il?*, 1966), el tema de la guerra, de la Ocupación y de la Resistencia seguirá obsesionando a los cineastas durante décadas, pero lo que resulta más notable es que haya que esperar hasta 1956 con **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*), de Claude Autant-Lara, y 1969 con **Le Chagrin et la pitié,** de Marcel Ophüls, para que el cine empiece a enfrentarse a las contradicciones y silencios de la época. Estas contradicciones irán más allá de la simple relectura del pasado y cristalizarán no sólo en antagonismos de nuevo cuño entre Resistentes y Colaboradores, comunistas y gaullistas, sino también en antagonismos tradicionales de caracter social (patrono-obrero) o de tipo corporativista (distribuidores-productores). Estas divergencias de opinión, de sensibilidad, de estatuto van a minar el trabajo de los organismos que tomarán a su cargo la reorganización del cine.

Nuevos retos para un sector en construcción

El cine francés tras cuatro años de paréntesis debe reforzar su organización, su funcionamiento, su dinámica creativa y comercial para sobrevivir e intentar mantener su independencia y capacidad de producción frente a las leyes del mercado y de la competencia mundial.

Entre 1944 y 1946 fueron nacionalizadas Renault, *La Banque de France*, el gas, la electricidad, las princi-

Juegos prohibidos

pales compañías de seguros, Air France, las minas de carbón, etc. En este contexto la creación del CNC (Centro Nacional de Cinematografía), que no va seguida de ninguna nacionalización como reclaman algunos, aparece como una medida excesivamente prudente, pero sus diferentes gestores se encargarán de transformarlo en un organismo sólido y particularmente eficaz.

Si en 1946 el CNC se encuentra bajo la tutela del Ministerio de Información (el cine hasta entonces era considerado como instrumento de propaganda y correa de transmisión de la moral burguesa y de las buenas costumbres), en 1947 pasa a depender del Ministerio de Industria y Comercio. Este cambio representa un enorme progreso para el sector pues se convierte en tanto que industria en objeto de una atención particular. El texto fundamental en torno al cual se organiza la reglamentación del cine data de esa época y conserva su título original "Código de la industria cinematográfica". En 1959 el cine pasa a depender del Ministerio de Cultura, creado por André Malraux. Será una decisión política emblemática, que se adelanta a la realidad del sector en aquellos años. La evolución del cine francés no tardará en dar razón a este cambio de tutor.

La pista fundamental a explorar dentro de esta ley es la de los sistemas de ayuda que van a ser creados. El 23 de septiembre 1948 se publica la "Ley de ayuda temporal a la industria cinematográfica". Es una fecha histórica para el cine francés pues en torno a esta ley (y a las que la sustituirán) se forjarán dos armas fundamentales de su vitalidad posterior: nuevos recursos para el sector y una obligación de concertación, factores ambos que contribuirán a sellar la unidad profesional. Esta ley será sustituida en 1955 por un "fondo de desarrollo de la industria cinematográfica" que deja de ser temporal pero define una misión particular (el desarrollo), mientras que a partir de 1959 la "Cuenta de apoyo financiero" expresa ya en su denominación la naturaleza de la función que le es asignada. Son los primeros pasos de una verdadera "política a favor del cine".

Durante este período se crea también Unifrance Film, asociación de productores y exportadores que velan por la promoción del cine francés en el extranjero.

Las demás medidas importantes de estos años convulsos se tomarán en relación con la evolución del mercado, las necesidades de los cineastas o los nuevos hábitos del público. Así, por razones artísticas (influencia del neorrealismo italiano) y económicas, se empieza a rodar en exteriores, abandonando cada vez más los estudios de rodaje. En el verano de 1958, en vísperas de la llegada de la *Nouvelle Vague*, de los dieciocho filmes rodados ese año, doce lo son en decorados naturales.

Desde el punto de vista estructural se produce también una auténtica revolución como consecuencia de los numerosos debates que tuvieron lugar en estos años cincuenta: la de los derechos de autor en materia de cine. La ley sobre la propiedad literaria y artística del once de mayo de 1957 incluye el film entre las *"oeuvres de l'esprit"*. Serán reconocidos como autores las personas que participan en la creación intelectual: el realizador, el compositor de la música y los autores del guión. Esta medida supondrá el encumbramiento del director en la jerarquía cinematográfica y la aparición del cine de autor.

Y sin embargo los cincuenta tienen mala prensa. Una gran parte de la crítica y de la historiografía francesa han tenido a gala despreciarlos, ningunearlos, relegarlos al baúl de los recuerdos, cometiendo así errores de interpretación y contrasentidos sin cuento. Definir estos años cincuenta como marcados por *"el inmovilismo, el repliegue timorato, la esclerosis, el envejecimiento de una industria encorsetada y conservadora"* (4) es cuando menos un error de apreciación.

Teniendo en cuenta que este período había heredado un parque cinematográfico casi destruido o dañado, un parque de explotación vetusto, estudios deteriorados, un material obsoleto, un contexto económico de crisis y una profesión profundamente dividida por los dos grandes conflictos, "la guerra caliente" (Ocupación-Liberación) y la guerra fría (comunismo-liberalismo); en estas condiciones, como acabamos de ver, el cine francés sobrevivió, aseguró su funcionamiento y el desarrollo del aparato de producción, inventó y organizó las estructuras legislativas reglamentarias que permitieron el desarrollo de una política cinematográfica, de una importante producción (130 películas anuales), llenó las salas y se batieron récords de entradas (380 millones de espectadores anuales) y sobre todo se sacó al cine de una concepción artesanal para colocarlo en las vías de la modernidad.

Hemos enumerado hasta aquí una serie de logros de estos cincuenta. Falta en esta breve lista uno singular: el nacimiento de la cultura cinematográfica con un importante desarrollo del movimiento de cineclubes de empresas, escuelas y asociaciones apoyado por el CNC. La edición también de publicaciones prestigiosas como *L'Écran française*, *La Revue du cinéma* (seguida por *Cahiers du cinéma*), *Positif*, además de otras propiciadas por los cineclubes, donde escriben autores reconocidos, como Roger Leenhardt, André Bazin, François Truffaut y Ado Kyrou.

El nacimiento de los *news-magazines* (*L'Express* en 1953) con sus páginas culturales en las cuales las

crónicas cinematográficas ocupan un lugar importante en el sector "noble" de la vida artística, en lugar de quedar relegado, como era el caso en épocas anteriores, a las páginas de ocio. La Cinemateca Francesa, fundada en 1936, propone una programación importante y atractiva a un público de cinéfilos que también frecuenta las salas de arte y ensayo. La supresión de las sesiones dobles da paso, apoyada desde el ministerio de Cultura, a la exhibición de cortometrajes, en los que se va fraguando un nuevo tipo de cine. En 1946 comienza el Festival de Cannes.

En 1959 y en 1968 se hablará quizás de forma abusiva de revolución cultural. A nuestro entender la verdadera revolución cultural, la de la percepción, la del papel del cine en la vida cultural, la del cine no sólo como arte sino como objeto de pasión, la que ha generado las mutaciones de las dos décadas siguientes, tiene lugar en años que algunos califican injustamente como las catacumbas del cine (5) y otros recientemente como de segunda Edad de Oro (6) del cine francés.

Es sin embargo todo este clima lo que constituye el caldo de cultivo sin el cual la renovación que la *Nouvelle Vague* lleva a cabo a finales de los cincuenta no hubiera sido posible.

Cultura de guerra fría y americanización

Los años 1944-1946 suscitaron entre la población francesa una real esperanza de cambio: una vida política saneada, una sociedad más justa, una mayor democracia y la construcción de una identidad propia lejos de toda dependencia o sumisión a cualquier país de su entorno.

En 1947 empieza la guerra fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, que, aunque no enfrente directamente a las dos superpotencias, se presenta como una guerra ideológica entre dos concepciones del mundo.

Francia se posiciona en este conflicto de forma ambivalente. Bajo tutela americana por razones, necesidades más bien, económicas, se sitúa además en el campo liberal o capitalista por razones ideológicas. Consecuencia de esta elección, pero también de las dificultades sociales, económicas y coloniales, la vida política interior se encauza a favor de los partidos conservadores, expulsando progresivamente del gobierno a los ministros comunistas (se tomaron decisiones similares en Italia, Bélgica, Luxemburgo).

Cabe preguntarse si la dependencia económica y estratégica que estas decisiones conllevan se traduce en una influencia a nivel de los comportamientos sociales y culturales. La americanización fue sin duda mucho más profunda que los fenómenos de aculturación procedentes del Este de Europa. La influencia americana, perceptible antes de 1939, aumenta de forma más explícita en la posguerra puesto que los vectores de penetración fueron soportes culturales de masas como la publicidad, la prensa o el cine, todos ellos con efectos multiplicadores. El periodista, crítico y estudioso del cine francés de este período Pierre Billard con su sentido habitual de la provocación hacia sus compatriotas escribe: *"Los americanos están por todas partes. ¿No son ellos los liberadores? Por supuesto, pero también a primera vista, los invasores, de las pantallas francesas. El cine francés rechaza esta invasión y se une para organizar, por fin, la Resistencia, la lucha heroica del pueblo francés contra el cine americano"*, y concluye Pierre Billard *"pues lo que el cine francés prefirió, en realidad, de la Ocupación fue el estar cortado de este 'Goloso enzima' (llamado) Hollywood"* (7).

Dejando de lado *boutades*, provocaciones y patriotismos interesados y evaluando los numerosos y contradictorios estudios publicados hasta la fecha conviene aportar aquí una serie de matizaciones al respecto. Si bien existe por parte de los profesionales del mundo del séptimo arte una gran desconfianza y temor hacia el cine americano, al mismo tiempo el público espera con avidez y curiosidad la llegada de un cine del que se vio privado durante la guerra.

Para intentar organizar la libertad de mercados y proteger el cine francés de una competencia cada vez más agresiva se firman el 26 de mayo de 1946 en Washington los acuerdos Blum-Byrnes. Estos acuerdos engloban aspectos tan importantes como la cuantía de la ayuda americana a cambio de un mayor liberalismo comercial, el abandono de ciertas reivindicaciones (sobre Alemania, por ejemplo) o la relegación de ciertas reformas (las nacionalizaciones). Es necesario recordar este contexto para entender el alcance de las medidas tomadas en el plano cinematográfico. Una cláusula de este acuerdo titulado *Arrangement* (*Moderstanding*) regula el contencioso cinematográfico entre los dos países. Esta clausula establece un primer sistema de cuotas de pantalla (cuatro semanas por trimestre reservadas al cine francés y el resto dejado al libre albedrío de cada director de sala de cine), lo que supone de forma más general un 40-50% del mercado interior reservado a las películas americanas frente a un 25% a las francesas. Este régimen está *"destinado a facilitar mediante una protección temporal la reconstrucción de la industria francesa afectada por la desorganización debida a la ocupación de Francia por el enemigo"*. Las protestas corporativistas y políticas alimentadas por la guerra fría que condenan "la porquería yanqui" (en palabras del crítico Georges Sadoul) no consiguen grandes resultados. El público se

Fanfan, el invencible

sentirá atraído por diferentes géneros cinematográficos americanos no abordados, apenas, por el cine francés: películas de aventuras y de guerra -**De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*; Fred Zinnemann, 1953)-, los *westerns* -del director John Ford y su actor fetiche John Wayne-, las comedias -**Ser o no ser** (*To Be or Not to Be*; E. Lubitsch, 1942)-, las películas policíacas y el cine negro, sin olvidar las comedias musicales.

La cinefilia que despunta ya en estos años y se expresa en *Cahiers du cinéma* o *Positif* tomará como referencias los filmes realizados en Estados Unidos (A. Hitchcock, H. Hawks, N. Ray, O. Welles); por su parte revistas de cine más populares (*Cinevie, Cinémonde, Ciné-Revue*) cubren sus portadas con los rostros de *vedettes* americanas y sus páginas con intrigas sobre la vida privada de estos iconos (Lauren Bacall, Cary Grant, Ava Gardner); incluso los obreros comunistas homenajean a Stalin, pero también a Humphrey Bogart (8).

Conviene sin embargo relativizar la llamada, por algunos, invasión del cine americano durante la Cuarta República. El debate en torno al lugar ocupado por este cine en Francia se sitúa más bien en los planos político e ideológico que económico y técnico. Las películas americanas, salvo honrosas excepciones, son de mala calidad, y al ser difundidas, en realidad, durante menos semanas llegan a un número menor de espectadores. Además, la lentitud del proceso de doblaje, las restricciones impuestas a la distribución, el menor número de salas para los filmes en versión original ralentizan su difusión.

A pesar de la fascinación que siguió ejerciendo el cine americano, la producción francesa se mantiene a un buen nivel. Lo que Catherine Gaston-Mahé llama *"las películas del sábado por la noche"* (9) representan la mitad de las películas programadas en los años cincuenta: comedias de bulevar, películas de cabaret o de "abueletes" (*pépés*), cine policíaco, películas de capa y espada -**Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*), de Christian-Jacque, con Gérard Philipe y Gina Lollobrigida, en 1952-. La producción francesa recupera su ritmo anterior a la guerra (10), beneficiada de un sistema de coproducciones, sobre todo italianas, e indudablemente sigue siendo "dueño en su casa", atrayendo más espectadores que su homólogo americano. Hay que resaltar sin embargo que en torno a conflictos como este, pero en torno a este en especial, se genera en Francia la política cinematográfica, el patriotismo cinematográfico, las ayudas al sector, elementos todos ellos constitutivos de la identidad y del particularismo del cine francés.

Las "guerras sucias": Indochina y Argelia

Las ambiciones imperiales parecen tan poco realistas y ambiguas como la política internacional. En los días de la Liberación existía un innegable consenso para celebrar el Imperio colonial francés. Este había participado en la Resistencia y Francia seguía siendo considerada como una gran potencia colonial, pero el Imperio tampoco conseguirá satisfacer los ideales de grandeza del país. Pocos ven entonces las contradicciones que existen entre defender por una parte la universalidad de los derechos humanos y por otra la legitimidad de la dominación colonial.

La evolución de la situación en ultramar es vertiginosa en estos años, la explotación económica y financiera de los territorios dominados está llena de excesos, las relaciones mundiales que preceden la descolonización general resultan demasiado agitadas para que este mito de compensación pueda ocultar una vez más la realidad interior. A diferencia de Gran Bretaña, Holanda y Bélgica, Francia asume con retraso el inevitable proceso de descolonización. En Madagascar el gobierno francés revela, como más tarde en Indochina o Argelia, su incapacidad para aceptar cualquier tipo de autonomía o negociación. La insurreción de 1947 se salda con casi 100.000 muertos (11). La cuestión malgache resurgirá con frecuencia en la vida política francesa hasta 1958 y se considerará como un ensayo general de lo que más tarde será la guerra de Argelia.

La Cuarta República y la guerra de Indochina comienzan a un tiempo, pero esta "guerra sucia", como dan en llamarla los comunistas y numerosos intelectuales, se instala en 1948. Los Estados Unidos aportan desde un principio la ayuda militar solicitada por Francia y se implican en la guerra en nombre de la lucha contra el comunismo. Frente a una guerra revolucionaria declarada por el general Giap, las fuerzas francesas son insuficientes para ser realmente eficaces, sobre todo después de la victoria de los comunistas en China en 1949: el Viet-minh puede apoyarse en una alianza chino-soviética que le permite constituir un ejército regular. De conflicto colonial, la guerra de Indochina se transforma en un conflicto de la guerra fría. La guerra cuesta cara en hombres y en presupuesto (45% del presupuesto de defensa, 10% del presupuesto nacional) y sin embargo el país la ignora a pesar de las numerosas campañas de opinión organizadas por los intelectuales y el partido comunista denunciando malversaciones, casos de tortura, violencias, desmoralización del ejército, etc.

Diên Bien Phu cae el siete de mayo de 1954, después de dos meses de resistencia encarnizada. Las huellas de esta derrota marcarán al ejército francés durante varias generaciones, creando un caldo de cultivo (como en el ejército español tras las derrotas en Marruecos) en el que fermentará un espíritu corporativista y militarista que explica en parte los llamados acontecimientos de Argelia.

Frente a estos acontecimientos que condicionan la vida política y las bases mismas del régimen, el cine francés, contrariamente a sus homólogos de otros países, apenas si aborda esta realidad convulsa. Pocos cineastas y filmes evocan Indochina y la guerra de Corea. Entre ellos citaremos a: Alain Resnais en **Les Statues meurent aussi** (1953), codirigido por Chris Marker, en el que denuncia el espíritu colonial. Marcel Camus con **Mort en fraude** (1957), consagrada a la corrupción en Indochina, da una imagen realista, y no folclórica, de la vida en la zona ocupada por los franceses. En 1957 Claude Bernard-Aubert consigue rodar en Indochina su primera película con material recuperado del ejército francés y utilizando *stocks-shots* de los noticieros. Se trata de una mirada crítica sobre la llamada "pacificación" de un pueblo: **Patrouille de choc**.

Otros dos filmes abordan la guerra de Corea. **Norambong** (1958), de Jean-Claude Bonnardot, película sobre dos amantes separados por la guerra. Terminada en 1959, **Norambong** no obtendrá el visado para su difusión hasta 1964. Jacques Dupont, documentalista de experiencia, filma en 1954 con el concurso de los servicios del ejército **Crève-coeur**, sobre un batallón francés en la guerra de Corea. Este batallón, que combatirá al lado de los "invasores colonialistas americanos", será asimilado por la *intelligentsia* parisina a los voluntarios franceses enrolados en los S. S. en el frente ruso durante la guerra (nuestra División Azul), y Dupont será considerado como un fascista. Se le hizo imposible difundir su película, que no será ni tan siquiera mencionada en los catálogos, diccionarios o libros sobre el período (12).

El caso de Argelia es difícilmente asimilable al de Indochina, África central e incluso Marruecos o Túnez. Recordemos que la Argelia francesa se constituyó a partir de 1830. Se componía de tres departamentos franceses en los que vivían cerca de un millón de europeos, un pueblo de *pieds-noirs* (pies negros) compuesto de gentes venidas de Francia, judios naturalizados, españoles y malteses, todos los cuales compartían un fuerte *"sentimiento de pertenencia local"* (13). La mayor parte vivía en las ciudades (Argel, Orán, Bône, Constantine...), no todos eran ricos colonos -había también clases medias constituidas por numerosos funcionarios, obreros y empleados residentes en los barrios populares-, pues su nivel de vida progresó fuertemente a partir de 1945. La población autóctona, nueve millones en 1954, acepta difícilmente las discriminaciones sociales, económicas y en materia de legislación. Sólo una

Les Statues meurent aussi

minoría musulmana puede considerarse como afrancesada y no detenta ningún poder real.

En esta *"vitrina de prestigio"* (14) que constituye la Argelia francesa, las primeras reivindicaciones seguidas de manifestaciones y protestas tendrán lugar en 1945 y se saldarán con pérdidas humanas importantes (según las fuentes, las cifras varían entre 1.500 y 20.000 muertos) (15).

Argelia representa de 1945 a 1958 el último bastión de la potencia nacional. La opinión pública en la metrópoli mantiene durante este período una posición ambigua e irreconciliable: a favor al mismo tiempo de la paz en Argelia y del mantenimiento de una Argelia francesa.

En 1954 Francia emprende una guerra que oculta su nombre: puesto que Argelia es Francia, ¿cómo hablar de guerra? Y, sin embargo, la nación francesa afronta un conflicto militar de gran envergadura que opone el ejército profesional, los soldados de remplazo y reservistas al ALN, el brazo armado del Frente de Liberación Nacional (FLN). Si los franceses en un primer momento no miden la importancia de lo que está en juego, la generalización del conflicto en 1955, el aumento brutal de las fuerzas militares enviadas a Argelia a partir de 1956, así como la utilización sistemática de la tortura como un acto de guerra, transforman este conflicto en drama nacional.

Si la opinión pública tarda en condenar estos acontecimientos es sin duda también porque no los ven, no se los muestran. La guerra carece de imágenes. Documentales y películas militantes denunciando desde 1956 el despliegue de las fuerzas militares (el de René Vautier: **L'Algérie en flammes**, 1956) son censurados; ningún largometraje será realizado antes de 1957 sobre el tema. En las imágenes oficiales se exalta la superioridad de la potencia militar francesa ilustrada por desfiles de tropas, homenajes a la bandera, imágenes de navíos, pero el ejército no es filmado nunca en acción, puesto que normalmente su papel es proteger a la población.

Cuando se ven destrucciones, estas han sido causadas por los rebeldes, tales son las directivas difundidas por el Servicio Cinematográfico del ejército, que suministra las imágenes de actualidad al cine y a la Televisión: "No decir la guerra, no mostrarla". Habrá que citar aquí el caso aparte de Alain Resnais, que, tras haber denunciado el espiritu colonial en **Les Statues meurent aussi**, se compromete de nuevo en la realización de **Nuit et brouillard** (1955), compartiendo con sus productores la misma intencionalidad política: la película debe resonar en el presente de la Francia del conflicto argelino como un "dispositivo de alerta".

Esta doble conminación, no decir, no mostrar, afecta también a la prensa. Sucesos banales ocurridos en la metrópoli ocupan más a menudo las portadas que la vida en los *djebels* en Argelia.

La guerra de Argelia, sus crímenes, sus cobardías, y su doble discurso la convierten en un nuevo *affaire Dreyfus*. Una nueva generación emerge de esta guerra con nuevas señas de identidad forjadas a base de rencores, miedos y silencios.

La Cuarta República muere a consecuencia del "cáncer argelino". El cine no desvelará ni los síntomas, ni los distintos procesos de esta larga y penosa enfermedad. El sistema de compartimentos estancos de la Cuarta República aisla el cine de toda evocación de la actualidad colocándolo al margen de los grandes problemas contemporáneos en una representación mayoritariamente conjugada en pasado.

Nuit et brouillard

NOTAS

1. Pascal Ory, *Les Collaborateurs (1940-1945)*, Seuil, 1977, pág. 273, reed. "Points-Histoire", 1980.

2. *"Toda Francia colaboró incluso con la Resistencia"*, *boutade* lanzada en France Inter por el periodista Joseph Arthur el uno de enero de 1977 en un programa dedicado a este tema. El filósofo Jean-Paul Sartre aborda estas contradicciones en un tono diferente: *"¿Se me entendería si dijera que al mismo tiempo que la ocupación alemana fue intolerable nos acostumbramos a ella perfectamente?"* (*Situations III*).

3. Pieter Lagron, "Lendemains de liberation, lendemains de guerre", *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 63-64.

4. Philippe de Comes y Michel Marmin, *Le Cinéma français (1930-1960)*, Atlas, 1984.

5. Truffaut en *Arts*, 25 de enero 1956, y en *Cahiers du cinéma*, 1950 y 1954.

6. Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République*, Points, Histoire n° 15, pág. 238.

7. Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Flammarion, 1995, pág. 512.

8. Fabrice Montebello, *Joseph Staline et Humphrey Bogart: l'hommage des ouvriers*, Politix, n° 24, diciembre de 1993, págs. 113-115.

9. Catherine Gaston-Mahé, *La Société française au miroir de son cinéma, de la débâcle à la décolonisation*, París, Le Cerf, reed. 2001.

10. 400 películas anuales producidas entre 1948 y 1953 y casi la misma cantidad entre 1954 y 1965.

11. Charles-Robert Ageron, *La Décolonisation française*, Armand Colin, 1994.

12. Jacques Siclier no la olvida sin embargo, en su libro *Le Cinéma français*, Ramsay, 1990.

13. Daniel Rivet, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Hachette, 2002.

14. Anne Rey-Goldzeiguer, *Aux origines de la guerre d'Algérie*, La Découverte, 2002.

15. Ibidem.

La gran conspiración

Carlos Losilla

Nola lortu zuen arrakasta Nouvelle Vague*-k? Zein kontsignatan oinarritu zen eta zeintzuk agertu ziren alde? Gertatu ahal izango al ziren gauzak gertatu ziren ez bezala? Baliteke hala izatea, baina zoriak batzuetan hau bezalako bide apetatsuak aukeratu ohi ditu, batez ere baloreen eta identitatearen krisiak hainbeste baldintzatutako herrialde batean sortzen denean, esate baterako gerraosteko Frantzian.*

Al final de la escapada

1. Cruce de caminos

En 1950, André Bazin abandonó la revista *L'Écran française*. Nacida como tal en 1945, su redacción contaba con los nombres, entre otros, de Georges Sadoul, Albert Camus, Marcel Carné, Henri Langlois, Jean-Paul Sartre y Jacques Becker. Pero el espíritu que había dado lugar a esa diversidad languideció con los años, y la ortodoxia comunista no consideró oportuno que un católico como Bazin continuara en sus filas. Nunca lo sabremos, pero quizá la historia de la teoría cinematográfica sería muy distinta de no haberse producido un acontecimiento en apariencia tan nimio. El 2 de abril de ese mismo año, Jean-Georges Auriol, alma de la *Revue du cinéma*, murió en un accidente de tráfico. Y más o menos en el aniversario de su fallecimiento, en 1951, apareció el primer número de *Cahiers du cinéma*, dedicado a Auriol, una revista en la que Bazin ejercería gran influencia sobre la facción más joven y combativa. Los destinos de la historia dependen, a veces, de la suma de pequeños desvíos sucesivos.

La primera etapa de la *Revue du cinéma* se desarrolló entre 1928 y 1931, pero fue a partir de 1946, tras la guerra mundial, cuando conoció su período de esplendor. Refundada gracias a los auspicios de Gaston Gallimard, contó entonces con colaboradores como Jacques Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc, Maurice Schérer (luego Eric Rohmer) o el propio Bazin. El primero de ellos acabó convirtiéndose en el responsable máximo de los *Cahiers* iniciales. El penúltimo fundó la *Gazette du cinéma,* considerada su antecedente directo. Sin embargo, en la *Revue* también escribió Sartre, entre otros, y el corresponsal en Italia era Guido Aristarco, futuro antagonista del ideario baziniano. Nombres como Nino Frank o Pierre Kast, además de los mencionados Auriol o Astruc, pueden encontrarse tanto en la *Revue* como en *L'Écran*, lo cual da una idea de lo difícil que puede resultar una definición estricta de las respectivas líneas. La famosa polémica en torno a **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1941) es un ejemplo de la ebullición latente en aquellas jornadas parisinas. Sartre denostó la película de Orson Welles en las páginas de *L'Écran*, en agosto de 1945. Y Bazin le respondió dos años más tarde, con motivo del estreno en Francia... desde *Les Temps modernes*, que dirigía el propio Sartre.

En aquel clima intelectual, pues, podía suceder de todo, y de hecho cualquier afirmación categórica sobre lo que pasó en realidad está condenada a convertirse automáticamente en objeto de sospecha. Desde una perspectiva un tanto reduccionista, podría decirse que la lucha se estaba librando entre la izquierda tradicional, la que provenía del Frente Popular de los años treinta, y las nuevas corrientes esencialistas representadas por Bazin. Dicho de otro modo: entre el cine entendido como discurso "a partir de" la realidad o como discurso "sobre" la realidad. Pero "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", el artículo fundacional de Astruc que suele considerarse parte de la prehistoria de la "política de los autores", apareció publicado en *L'Écran française*, en 1948, y lo mismo sucedió ese año con otro texto esencial, "À bas Ford, vive Wyler", de Roger Leenhardt. Este último, una disquisición sobre el cine clásico americano que sienta algunas de las bases del cahierismo, resulta curioso, además, por otra circunstancia: esa no fue la jerarquía proclamada luego por la nueva crítica. La doctrina difundida por Truffaut y compañía a partir de los años cincuenta tampoco siguió una sola línea, sino que esta se fue forjando a través de los meses sucesivos y los diferentes números. Y aun así, no puede decirse que exista una única *politique des auteurs*.

Resulta igualmente curioso que también fuera en *L'Écran française* donde se produjo otra de las batallas teóricas decisivas del período. La reivindicación del cine de Alfred Hitchcock efectuada en 1949 por Jean-Charles Tacchella y Roger Therond a propósito de **La soga** (*The Rope*, 1948), paralela a la de William Wyler, supuso otra nota discordante respecto a varios de los postulados de la nueva cinefilia que se estaba formando. A Bazin, sin ir más lejos, Hitchcock nunca le pareció digno de rehabilitación. Y los elementos más progresistas de *L'Écran française*, desde Claude Vermorel hasta Louis Daquin, lo rechazaban como parte de un cine escapista y de consumo por completo alejado de sus preocupaciones. No deja de ser sorprendente que este sector crítico, el más reacio a la renovación impulsada desde otros parámetros intelectuales, coincidiera con Bazin en su menosprecio del arte hitchcockiano. Sea como fuere, todo ello redunda en la configuración de un panorama multiforme, mucho más complejo de lo que podría parecer, pero en el que la figura clave continúa siendo el autor de *¿Qué es el cine?* La pregunta, de nuevo, es obligada: ¿qué habría ocurrido si el izquierdismo católico de Bazin se hubiera decantado por las facciones menos cercanas a los "jóvenes turcos", los sectores dominados por Sadoul o René Jeanne, Léon Moussinac o Georges Charensol?

2. Convulsiones decisivas

Puede decirse: no es posible, no lo hubiera hecho nunca, su destino natural era *Cahiers du cinéma* y la amistad de Truffaut, que no cesó de escribirle cartas destinadas a aliviar sus largas temporadas de reposo por culpa de la tuberculosis. Si toda ortodoxia posee un mesías y un profeta, está claro que quienes debieron de representar esos papeles en el ámbito del

cahierismo y la *Nouvelle Vague* no fueron dos, sino tres. François Truffaut y Jean-Luc Godard se repartieron las soflamas revolucionarias, los panfletos, la predicación, incluso los evangelios: **Al final de la escapada** (*À Bout de souffle*, 1959) está dirigida por Godard, pero parte de un argumento de Truffaut. Por su lado, Bazin fue Juan el Bautista, anunció la buena nueva y desapareció de la escena antes de que se produjera el milagro de la resurrección: en efecto, murió a los 40 años, en 1958, y nunca llegó a ver ninguna película de sus jóvenes seguidores. Jesús pidió a Juan que lo bautizara. Truffaut siempre se reclamó hijo de Bazin. Este último era el único teórico capaz de provocar un cambio significativo en la percepción dominante del cine en su época. No obstante, el hecho de que lo hiciera en compañía de los cahieristas y no de otros es el resultado de una tupida red de interacciones que, por ahora, nadie ha sido capaz de explicar de una manera por completo convincente.

El pensamiento de Bazin fue el resultado de una gran cantidad de influencias que flotaban pesadamente, a la espera de su maduración definitiva, en el clima intelectual de la Francia de posguerra. Fue en la revista *Esprit* donde sus inquietudes de raíz católica se manifestaron con mayor fervor. Pero ese catolicismo era la herencia de una corriente metafísica de gran tradición en la cultura francesa del siglo XX. Ya en los años treinta, la llamada "filosofía del espíritu", a través de Louis Lavelle o René Le Senne, intentó acercar la experiencia de lo sensible a un cierto trascendentalismo de lo real. El fin de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo el desprecio de la ciencia, considerada causante de la debacle moral de la humanidad experimentada en Auschwitz o Hiroshima, así como el intento de acomodar el progreso a las necesidades éticas, un plan que debía pasar necesariamente por una determinada mística de la humildad. Gaston Bachelard y Teilhard de Chardin, ambos científicos y filósofos, crearon verdaderos sistemas conceptuales al respecto. Y este idealismo de raíces platónicas, curiosamente, se tradujo en un culto estricto de la realidad: sólo en el universo visible podían encontrarse las huellas del mundo de las ideas, rastrearlas y proceder a su paciente recuperación.

André Bazin

A pesar de la homonimia, el *Nouveau Roman* y la *Nouvelle Vague* jamás se reconocieron el uno en la otra o viceversa. Al contrario, los cineastas rechazaron con contundencia el cerebralismo de los novelistas en beneficio de los clásicos o incluso los surrealistas: Balzac, Giraudoux, Aragon. Y, no obstante, también esa presunta revolución en el ámbito de la literatura francesa hundía sus raíces en una tradición de correspondencias religiosas. Antoine de Saint-Exupéry, que escribió *Vuelo nocturno* (1931), intuyó en la fascinación de la técnica un soplo de espiritualidad. Georges Bernanos, con el *Diario de un cura de campaña*, entronca con François Mauriac y Julien Green, creyentes atormentados cuyas esperanzas siempre están puestas en las pequeñas ocupaciones cotidianas. Incluso los existencialistas proponen una doctrina de la materialidad inmanente transformada, en su caso, en fantasmagoría. Tanto *La náusea* (1938), de Sartre, como *El extranjero* (1942), de Camus, recrean mundos tan próximos, expuestos a una mirada tan microscópica, que acaban revelándose de una monstruosidad paradójicamente redentora, un ideario que en el terreno cinematográfico también practican Robert Bresson o Jean-Pierre Melville: la única salvación posible reside en el contorno de las cosas.

Llegados a este punto, las primeras novelas de Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Michel Butor no son tan revolucionarias como pudiera parecer. Es cierto que quiebran las estructuras tradicionales, y también que su aliento metaliterario resulta más visible que en la mayor parte de los intentos anteriores, pero la relación del autor y los personajes con el universo visible no ha variado mucho. Las descrip-

ciones prolijas despojan a los objetos de cualquier tipo de unidad ontológica y los abandonan a los caprichos de la percepción. Y la ausencia de psicología condena al lector al vagabundeo por un mundo de espectros que parecen desvinculados de todo y de todos. Sin embargo, ese cortocircuito moral es también un punto de partida, el inicio de algo. A través del reflejo de ese desajuste, el *Nouveau Roman* clama por un nuevo tipo de relación con un entorno que ha dejado de ser como fue. El hecho de que este materialismo con vocación redentora coincidiera en el tiempo con el período de plenitud de Bazin y la salida a la luz de la "nueva crítica" no es en absoluto casual. Las circunstancias que favorecieron su inesperada confluencia ideológica conspiraban esforzadamente por la neutralización de otro materialismo posible, aquel que pugnaba desde algunas páginas de *L'Écran française*, quizá en sintonía con la idea sartreana del comunismo. Sin saberlo, obras como *El ser y la nada* contribuyeron decisivamente al triunfo de los bárbaros, en detrimento de una transformación cultural que nunca pudo ser, de una politización concienciada de las nuevas generaciones que sí tuvo lugar, por ejemplo, en Italia o Alemania, aunque se tratara de un proceso mucho más lento. En otras palabras: lo que en París terminó en el estallido de mayo del 68, en Roma se alargaría hasta las Brigadas Rojas.

Los vínculos que unían a Bazin con los nuevos movimientos de educación popular que empezaron a proliferar en la posguerra son también numerosos. La actividad de la mayoría de los cineclubes giraba alrededor de *Travail et Culture*, una organización ligada al Partido Comunista a través de la CGT y en la que Bazin desempeñó puestos de responsabilidad. En su organigrama también aparecen Alain Resnais y Chris Marker, entre otros, y Truffaut irrumpió en ella de la mano de su mentor. Los responsables de la Federación Francesa de Cineclubes eran, durante los años cuarenta, Jean Painlevé y Georges Sadoul, estrechamente relacionados con las áreas de influencia del partido. Es difícil dilucidar las razones del fracaso de esta estrategia ideológica surgida de la izquierda histórica, pero resulta indiscutible que la disidencia baziniana no fue la única. ¿O sí? Quizá faltó, en ese sector, un líder con un carisma parecido, alguien capaz de poner su fuerza visionaria al servicio de una comunidad de conversos cada vez más numerosa, de insuflarles la nueva fe. Porque, en efecto, se trataba de eso: una cuestión de fe.

3. Teoría de la conspiración

El otro profeta de los nuevos tiempos se llamaba Henri Langlois y estaba a cargo de la *Cinémathèque*, que él mismo fundó en 1934 junto con Georges Franju. Su celo respecto a la conservación del pasa-

do cinematográfico dio sus primeros frutos con el neorrealismo italiano, al que contribuyó decisivamente. En el *Cercle du Cinéma*, también dependiente de la institución a partir de 1944, dio a conocer a las nuevas generaciones tanto las mejores muestras del cine mudo americano como las películas de Eisenstein. Y en 1945 organizó la exposición "Images du cinéma français", que causó una honda impresión en la intelectualidad de la época. Es cierto, pues, que la pasión de Langlois por el cine de Hollywood contribuyó a decantar la balanza hacia el lado de la nueva cinefilia, pero también que hubiera podido suceder lo contrario, pues su labor nunca fue presa del sectarismo. Sea como fuere, a finales de la década de los cuarenta la Federación de Cineclubes y la *Cinémathèque* se habían convertido en enemigos irreconciliables, la primera en manos de la CGT, la segunda invadida por diletantes en progresiva insurrección.

Los cineclubes, en efecto, constituían otro campo de batalla idóneo para la polémica que se estaba librando. Bazin y Astruc reinaban en el famoso Objectif 49, que daría lugar al *Festival du Film Maudit de Biarritz*, mientras que Truffaut puso en marcha el *Cercle Cinémane*, que no tuvo excesiva continuidad. Podrían citarse igualmente el *Ciné-Club du Quartier Latin* o el *Studio Parnasse*, muy activos a finales de la década de los cuarenta, pero quizá las luchas más encarnizadas se produjeran en las llamadas *soirées*, donde midieron sus fuerzas, entre otros, Astruc y Daquin, o incluso Sadoul y el propio Bazin. De nue-

vo en este campo, las huestes de los insurgentes tenían la victoria asegurada. Su energía y su pasión cinéfila, materializadas en arengas tan flamígeras como sus textos, desbordaban con mucho los argumentos de la vieja guardia. Y, sobre todo, su exigencia de un nuevo cine acorde con los tiempos, basado en una estética vocacionalmente moderna rechazada por los círculos oficiales, creó toda una generación de espectadores deseosos de que las consignas se hicieran realidad. Los debates públicos sobre el cine en la Francia de los años cuarenta y cincuenta, en fin, evidenciaban un panorama esquizoide: mientras el cine nacional imperante echaba en falta una ideología, los discursos emergentes carecían de un cine que los representara.

Todo parecía conspirar para que las cosas cambiaran del modo en que finalmente lo hicieron. Después de la guerra, París se convirtió en la capital mundial del *glamour*. En parte gracias a la propaganda norteamericana, la "ciudad del amor" pasó a ser también la "ciudad del arte" y la "ciudad de la moda", además del centro cultural e intelectual de Europa. Según la particular mitología de la época, Roma representaba el esplendor del pasado, a su vez objeto de sangrientas caricaturas en las películas de Fellini, por ejemplo. En cambio, París era el futuro, la nueva Europa emergiendo orgullosa de las ruinas de la guerra, firmemente asentada en su tradición. **Un americano en París** (*An American in Paris*, 1951), de Vincente Minnelli, conectaba esa esperanza con la herencia artística al filmar los muelles del Sena con la paleta de Toulouse-Lautrec. La más famosa fotografía de Robert Doisneau, "Le Baiser à l'Hôtel de Ville" (1950), en la que una pareja se besa despreocupadamente entre la multitud, se ha convertido en un icono no sólo de la época, sino del supuesto "espíritu" parisino: espontaneidad, independencia, nueva moral, modernidad. En **Una cara con ángel** (*Funny Face*, 1956), de Stanley Donen, la también mítica Audrey Hepburn, interpretando a una encantadora francesita, abraza el credo "enfaticalista", una hilarante variación de la moda existencialista...

Las fotografías de aquellos años conforman una curiosa galería del *star system* intelectual del París coetáneo. En algunas de ellas, los redactores de *Cahiers* aparecen en estancias atestadas de imágenes de actores y actrices hollywoodienses, enfundados en trajes deportivos, con pajaritas y gafas de sol. El propio Bazin es también objeto de esa mística iconográfica: la gorra, la bufanda, la chaqueta *sport*. En una especialmente significativa, Jacques Doniol-Valcroze está sentado en lo que parece un *bistrot* a punto de cerrar, con las sillas recogidas, un vaso vacío sobre la mesa y la mirada perdida, siguiendo la estética del retrato romántico. En otras dos, Truffaut toma nota tras una proyección, con el cigarrillo pendiendo de los labios, o bien habla por teléfono al lado de su máquina de escribir. La relación del hombre con los objetos propios de la modernidad es una de las armas preferidas de los nuevos cinéfilos, así como de la juventud parisina de los años cuarenta y cincuenta que retrataron las películas de la *Nouvelle Vague*. Puede que Claude Autant-Lara o Yves Allégret también hablaran esporádicamente de los jóvenes, pero no convirtieron eso en una marca de fábrica, ni tampoco su propia imagen. Del mismo modo, no existen fotografías glamourosas de Daquin, o de Sadoul, o de Jeanne, o de Roger Boussinot. Con el tiempo, estos últimos nos legaron algunas historias del cine que hoy en día muy pocos se toman en serio. Por el contrario, la muerte prematura impidió que Bazin formalizara sus teorías en una obra más o menos compacta y acabada, por lo que sólo han quedado fragmentos de ella. Hasta en eso, involuntariamente, fue "moderno".

Sin embargo, como sucede con su reinvención del materialismo filosófico, tampoco en su atención al cine americano los *Cahiers* y sus adláteres fueron pioneros. En el verano de 1946, las salas parisinas estrenaron cuatro películas que dieron origen a la denominación de una tendencia. **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*; J. Huston, 1941), **Laura** (*Laura*; O. Preminger, 1944), **Historia de un detective** (*Murder My Sweet*; E. Dmytryk, 1944) y **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*; F. Lang, 1944) propiciaron así el nacimiento del *film noir* más allá de los círculos bazinianos. Poco antes, en el mes de mayo, Francia y Estados Unidos habían firmado un acuerdo que potenciaba la exhibición de películas norteamericanas en las pantallas galas, un tanto mermada por la guerra. La cuestión no estriba en la posible demonización de Hollywood como revancha de esta decisión oficial, sino en el hecho de que el cine americano pasó a situarse en el centro del debate cinematográfico. Y cuando Bazin defendió **Ciudadano Kane**, o cuando Leenhardt reivindicó a Wyler, estaban tomando posiciones en una batalla ya iniciada. De nuevo, el otro bando había perdido la oportunidad de asumir el protagonismo.

4. El realismo posible

En su texto "Francia: reivindicación de la *qualité*", incluido en el volumen IX de la *Historia general del cine* publicado por Ediciones Cátedra en 1996, Marcel Oms afirma: *"En el clima del fin de la guerra, se le volvió la espalda a todo lo que pudiera presentar un aspecto poco complaciente de la realidad y a lo que no se adaptara a las mitologías inmediatas. (...) Lo anecdótico primó sobre lo auténtico, la épica novelesca sobre el documento vivido"*. En general, Oms se queja de que películas como **La Bataille du**

rail (1945), de René Clement, o **Au coeur de l'orage** (1947), de Jean-Paul Le Chanois, no encontraran su lugar en el panorama cultural de la época, despreciadas por los espectadores e ignoradas por la crítica. Y dice también: *"Lo que ocurrió fue que, políticamente, el gran público no siguió un rumbo a veces demasiado a contracorriente, dentro de una estética realista comprometida, con frecuencia próxima a lo que había sido, fundamentalmente, el neorrealismo italiano".*

El amargo despecho de Oms tiene su origen, pues, en una ausencia que considera escandalosa: la de una estética realista que refleje con fidelidad las miserias de la posguerra. Sin embargo, su referente es equívoco. En su opinión, el neorrealismo italiano es el modelo adecuado, la ficción documentalista al servicio de la ética histórica. En cambio, cuando Truffaut toma como padre espiritual a Rossellini, cuando Bazin elogia **Paisà** (1946) o **La terra trema** (1947), no lo hacen en nombre de su naturalismo supuestamente fidedigno, sino de su realismo definitivamente ontológico: detrás de la mimesis aparece la revelación. Esa deriva hacia el descubrimiento de lo sagrado es, como se ha visto, el producto de una determinada tradición, pero también la respuesta a una necesidad de la época. La fenomenología deviene espiritualismo, y la búsqueda se orienta hacia lo que esconden las imágenes, una épica del alma en busca de su esencia. La ocupación nazi había sumido la identidad del país en una grave crisis, azuzada por la peliaguda cuestión del colaboracionismo. Italia sufrió la tragedia del fascismo y experimentó luego el alivio de la liberación: un itinerario rectilíneo que facilitó su reinserción sin que ni siquiera tuviera la obligación de remontar una barbarie innombrable, como sucedió en Alemania. La *Grandeur* francesa, por el contrario, se vio herida en lo más íntimo. Se puso en duda su orgullosa tradición democrática y su condición de cuna de la civilización europea quedó en entredicho. De hecho, una película tan tardía como **Lacombe Lucien** (*Lacombe Lucien*, 1974), de Louis Malle, aún causó una cierta conmoción por la "novedad" de su tema: el pacto con el diablo nazi formalizado por algunos ciudadanos franceses durante la ocupación. En 1956, Jacques Rivette sólo salva dos muestras del cine francés del año: **Elena y los hombres** (*Elena et les hommes*), de Jean Renoir, y **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*), de Robert Bresson,

esta última una metáfora sobre la liberación espiritual a través de la odisea de un miembro de la resistencia en las prisiones nazis.

Ante la debacle colectiva, lo que importaba era la salvación individual. Por eso ni la nueva crítica ni los nuevos espectadores tomaron en serio tentativas como las que menciona Oms en su artículo, de **Le Diable souffle** (1947), de Edmond T. Gréville, a **Si jeunesse savait** (1947), de André Cerf, realizadas en cooperativa y dedicadas a recrear pequeñas epopeyas de la Francia contemporánea. Los "jóvenes turcos" no cargaron contra ellas por su irrelevancia en el conjunto del cine francés de la época, pero en realidad ese era su enemigo natural, y no las adaptaciones literarias o las "películas de guión". La peculiar evolución del gusto de los espectadores se encargó de bloquear ese camino, de modo que "Une certaine tendance du cinéma français", el famoso panfleto de Truffaut publicado en *Cahiers*, ni siquiera tuvo necesidad de mencionarlas. Tanto **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*; F. Truffaut, 1959) como **Al final de la escapada**, por no añadir **Hiroshima, mi amor** (*Hiroshima, mon amour*; A. Resnais, 1959), constituyen la respuesta a esa omisión: un realismo idóneo a la medida de los jóvenes huérfanos de aquella guerra, un reflejo de la vida moderna y del gusto por el cine americano que la ensalzaba, pero sobre todo el relato de viejas peripecias expresadas a través de nuevas formas, la búsqueda de la trascendencia a partir de lo visible en la estela de Renoir y Rossellini.

También la "política de los autores" es una consecuencia de esta situación, la exaltación del individualismo y el genio creador por encima del fracaso de las contingencias gregarias. La realidad debe ser contemplada por una sola conciencia que sepa filtrarla y extraer su esencia, más allá del voluntarismo de las ideologías. Lo más curioso de esta tendencia espiritualista, de este regreso a los misterios de la fe en soledad, es que su deriva religiosa haya desembocado en una poética radical: hoy en día, esta ecología de la imagen se considera casi subversiva, mientras que el otro realismo ha quedado absorbido por los lenguajes institucionales. La "puesta en escena" era una opción ascética, pero también política. La capacidad para ordenar los elementos delante de la cámara y filmarlos de una determinada manera y no de otra formaba parte de una revolución que exigió la nueva crítica y materializó la *Nouvelle Vague*. Sin embargo, era sólo un papel que les fue asignado por los azares de la historia. O quizá por la gorra de Bazin, la pajarita de Chabrol o el cigarrillo de Truffaut.

Los cuatrocientos golpes

Crónica de una muerte aplazada

Floreal Peleato

Berrogeita hamarreko hamarkadan, klasikoen eta modernoen arteko polemika izan zen nagusi Frantziako bizitza kulturalaren bilakaeran. Eztabaida hura literaturaren eremura ere hedatu zen eta, jakina, gidoien bitartez zinearen eremura, aurretiko faktore batek, Frantziako IV. Errepublikan idazleek zuten ospe handiak baldintzatuta.

Les Anges du péché

Clásicos y modernos

Solía atribuir Jean Gabin el éxito de una película a tres factores: una buena historia, una buena historia y una buena historia. Semejante alegato en favor de la artesanía resume la convicción compartida por la malquerida generación de guionistas que desarrollaron la mayor parte de su obra entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y la consagración de la *Nouvelle Vague* (1).

El clasicismo aspira al espectáculo y se nutre de "buenas historias"; puede ofrecer culminaciones de una forma de expresión antes que innovaciones. Creen los clásicos que todo está inventado y que sólo la mirada aporta originalidad y que, por consiguiente, es mejor beber de una fuente respetada. De lo anterior se puede deducir que los productores son en su mayoría temperamentos clásicos, si bien los nombres de Pierre Braunberger o Anatole Dauman desmienten tal afirmación. Y también que los guionistas estilistas se encuentran entre los clásicos dispuestos a acendrar las estructuras. Para ellos se trata ante todo de dar forma a un contenido. Pueden suscribir las palabras de Jean-Pierre Melville que deseó domeñar su ambición sometiéndola a la disciplina del género policíaco: *"Siempre trato de ser lo más convencional posible y luego intento trascender las situaciones convencionales"* (2).

La solidez de la "buena historia" descansa en un guión articulado según los siguientes principios: cla-

ridad de la trama principal y de las subtramas, equilibrio entre la curva dramática y el peso de los personajes, entre los protagonistas y los papeles secundarios a menudo interpretados por actores de composición, psicología que permite comprender las motivaciones y los conflictos de los personajes, arquitectura férrea y escasa improvisación, brillantez del diálogo y cercanía con el público.

No son características que distingan solamente al cine francés de la época, aunque los guiones de Henri Jeanson, Charles Spaak, Jacques Prévert, Jacques Sigurd, Louis Chavance, Jean Aurenche y Pierre Bost, René Wheeler, Jean Ferry, se adhieran a este ideario. Y no pocas películas exitosas del cine francés de los últimos veinticinco años también son deudoras de ese clasicismo. **Los chicos del coro** (*Les Choristes*, 2004), el apabullante éxito de público de Christophe Barratier, basado en el guión de **La Cage aux rossignols** (1947), de Jean Dréville, y **Como una imagen** (*Comme une image*; Agnès Jaoui, 2004) se sitúan en la estela de la *"tradición de la calidad"*, para emplear la expresión creada por Jean-Pierre Barrot (3) que con tanta saña muchos iban a emplear después.

El cine moderno en germen a partir de 1945 al igual que el cine primitivo -realizado en los orígenes del cine o contemporáneo- es acérrimo adversario de la noción de perfección despreciada por el *patron* Renoir y defiende el cine del *amateur* que escribe y filma porque ama. Además suele cuestionar y (re)inventar el lenguaje situando al espectador en un umbral, en el mejor de los casos, ofreciéndole "bellas historias" y, en el peor de los casos, dogmatismo, vanas provocaciones y una deleznable hipertrofia del ego. En el fondo, la auténtica obra moderna es acreedora al elogio que Sacha Guitry reservó a **Les Anges du péché** (R. Bresson, 1943): *"Aquí no hay búsquedas. Sólo hallazgos"*.

Creen los modernos que de cada generación brota una nueva encarnación de la inocencia, es decir, una mirada limpia y genuina. Para ellos prevalece la forma; no eluden las costuras del relato, por lo que el montaje se percibe más como expresión de un pensamiento proclive a la retórica e incluso a la teoría. Consideran pobre la obra que no trastoca las reglas; pero a diferencia de los clásicos, para los cuales el estilo es vestidura y fruto del oficio, sostienen ellos que el estilo emana del talento y se antepone al relato. En este sentido pueden hacer suyas las palabras de Juan Benet: *"La inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo"* (4).

Se establece una frontera tenue, que unos querrían infranqueable, entre clásicos y candidatos a la modernidad: la noción de "autor". Ante tan confusa situación, ¿dónde ubicar, por ejemplo, a Franju? Siempre sostuvo que *"el arte es ante todo una forma"* y por ello se emparenta con los modernos, pero al tiempo fue fiel al surrealismo y al expresionismo alemán y a la "frescura" prefirió el rigor. No dudó en adaptar novelas clásicas y, por otra parte, nunca tuvo en mucha estima a los promotores de la *Nouvelle Vague* aunque dirigió su primer largometraje en 1958.

Cine y literatura

A partir de 1946 el público francés descubrió **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*; O. Welles, 1941), el neorrealismo y el cine negro, así como Dizzie Gillespie y Charlie Parker, Boris Vian y la *série noire* creada por Marcel Duhamel, pero también los testimonios de Robert Anthelme y Primo Levi sobre la Shoah. El país al que regresaban Duvivier, Clair, Ophüls y Renoir después de su exilio americano estaba en mutación; sin embargo, pervivían ciertas tradiciones. Por esta razón, entre 1945 y 1959 las dos maneras de concebir el guión coexistieron en Francia, donde un clasicismo teñido de convención ocupó la mayoría de las pantallas.

La IV República (1946-1958) no alteró el prestigio de los escritores considerados los próceres de la nación. La sucesión de ministros, la inestabilidad parlamentaria, los oradores capaces aún de apostrofarse en latín, los cenáculos de los escritores santificados (Sartre en *Les Temps modernes,* Camus en *Combat,* Mounier en *Esprit,* los comunistas y Aragon en *Les Lettres françaises)*, las recientes revistas de cine (la renacida *La Revue du cinéma,* la pionera *L'Écran française, Cahiers du cinéma* creados en abril de 1951, *Positif* creada en mayo de 1952) enconadas con arreglo a convicciones políticas, el descrédito de un imperio delicuescente, coincidió con un período cinematográfico dominado por los filósofos y los literatos. En 1945 Sartre vio **Ciudadano Kane** en los Estados Unidos, un año antes de que se estrenara en Francia. Su opinión publicada en el mes de agosto de ese mismo año (5) fue globalmente desfavorable a la película de Welles calificada de muy "literaria" y artificiosa. Hubo que esperar a André Bazin para contradecir la palabra del oráculo de Saint-Germain-des-Prés.

Abrir las puertas de la Academia francesa en 1960 a Clair significaba otorgarle a un director de cine la más alta prueba de reconocimiento artístico. Se sobreentendía que la literatura era la madre de las artes y que el cine era un hijo espúreo menor de edad. También fueron miembros de la venerada institución Cocteau y Pagnol, pero eran, a la inversa de Clair, escritores que dirigían cine. Recordemos también

que durante ese lapso muchos miembros del jurado del Festival de Cannes -iniciado en 1946- estuvieron vinculados al mundo de las letras. Entre 1946 y 1959 ser un guionista de renombre era ser considerado casi un buen escritor y los nombres de Cocteau, Pagnol, Guitry, Sartre, Nimier, Giraudoux, Achard, Anouilh, Queneau honraban la profesión. A diferencia de cuanto sucedía en Hollywood donde novelistas respetados recibían un trato poco deferente, en Francia la colaboración de un escritor realzaba el prestigio de la película.

Nacimiento de la crítica

André Bazin y Roger Leenhardt crearon la crítica de cine en Francia precisamente en un momento en que el oficio de guionista empezaba a ser cuestionado y en que los guionistas estimaron imprescindible crear su sindicato (1946). Aun dando razón a los historiadores que consideran los textos del cineasta Louis Delluc el primer corpus crítico en Francia, seguido luego por Léon Moussinac y Jean Mitry, no podemos sino valorar las cualidades literarias de Bazin y Leenhardt, su espíritu humanista, su curiosidad insaciable, su rigor en el análisis, su capacidad para criticar un trabajo sin caer en la trampa de desdeñar a su autor -a pesar del famoso "À bas Ford, vive Wyler" de Leenhardt- su afición a los géneros del cine americano por entonces despreciado, su voluntad de aportar una reflexión teórica, estética y casi metafísica acerca del cine. No por casualidad un conocido ensayo de Bazin se refiere a la ontología del cine. Escribir sobre el cine ya no era labor de gacetillero, de cronista literario versado en cine. ¿Leían los guionistas sus artículos? Es probable que sí. ¿Les afectaba? Es probable que muy poco a poco tomaran conciencia del poder de los críticos.

En 1948 fueron publicados tres textos clave: *Défense de l'avant-garde*, de Bazin, *Le Cinéma, art de l'espace*, de Maurice Schérer (pronto conocido bajo el seudónimo de Eric Rohmer) (6), y *La caméra stylo*, de Alexandre Astruc. Bazin anunciaba una nueva era del cine donde el autor sería un artista completo, una atalaya que busca incesantemente; Rohmer esbozaba un acercamiento estético al cine por entonces novedoso porque recurría a un análisis de la noción de plano y de la necesidad de que el director fuera consciente de cómo explorar el espacio visual, y, por encima de todo, Alexandre Astruc anunciaba con diez años de adelanto los sueños de toda una generación de cinéfilos y críticos futuros cineastas.

Leamos las ideas maestras de Astruc: *"La expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine (...) y el cine sonoro se ha limitado a emplear los recursos del teatro, (...) lo que nos interesa hoy es la creación de ese nuevo lenguaje, (...) lo que implica que el guionista haga él mismo sus películas. Mejor aún, que no haya más guionistas porque en un cine tal la distinción entre autor y director ya no tiene sentido. La puesta en escena ya no es el medio para ilustrar o presentar una escena sino una verdadera escritura. El autor escribe con la cámara al igual que el escritor escribe con la pluma. (...)* ¿**Ciudadano Kane** *sería aceptable en una forma que no fuera la elegida por Welles?"*. Aparecen en ciernes las nociones de autor, de puesta en escena, del lenguaje cinematográfico y lo que pudo desagradar y asustar a los guionistas, se afirma que ya no es necesaria su colaboración.

La herencia teatral

Desde la aparición del cine sonoro los guionistas clásicos fueron herederos del teatro; fuera teatro del siglo XVII, teatro de *boulevard*, teatro naturalista o teatro cercano al *music-hall*. Son frecuentes las declaraciones de amor por el teatro por parte de los guionistas, palmarias en la obra de Guitry, el más dramaturgo entre todos los directores. Nunca dejó de considerar el cine como una expresión teatral. En el prólogo de **La Poison** (1951) se filma a sí mismo junto a su protagonista Michel Simon para declararle su admiración; en **Deburau** (1951) saluda a todos los miembros del equipo artístico y técnico reservando a cada uno de ellos un inciso lisonjero antes de empezar la narración.

Alguna vez es más velado el homenaje al oficio de saltimbanqui; se insinúa mediante el diálogo, especialmente para la aparición de un personaje equiparable a una entrada en un escenario. En **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*; H. G. Clouzot, 1947) el diálogo que mantiene el inspector Antoine (Louis Jouvet) con el policía Picard es en realidad un soliloquio en que las intervenciones del policía permiten al espectador conocer, gracias a la habilidad de Clouzot y de su coguionista Jean Ferry, las desventuras del inspector Antoine víctima del paludismo en las colonias, percibir su lucidez amarga, su ternura de padre de un niño mulato sin madre. Ese monólogo disfrazado resume la tentación de los guionistas por ofrecer en una secuencia los rasgos esenciales de un personaje. Procuraban incluso que estuviera solo o acompañado de un ser durmiente o mudo o herido para justificar la reflexión en voz alta.

Cuando el monólogo se sitúa más adelante en la narración cobra a menudo el matiz de una confesión -Modigliani en **Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*; J. Becker, 1958)-, de una amonestación dirigida al público -el larguísimo sermón del cura en la segunda parte de **Manon des sources** (M. Pagnol, 1953)-, de una diatriba cuando Jean Gabin insulta a los taberneros en **La travesía de**

Teresa Raquin

París (*La Traversée de Paris*; Claude Autant-Lara, 1956). Con mayor frecuencia el monólogo es el momento anhelado por el guionista para deleitar al espectador con sus *mots d'auteur*. Esa es la función del monólogo de Roland Lesaffre -el ex combatiente chantajista- en **Teresa Raquin** (*Thérèse Raquin*; Marcel Carné, 1953), donde el guionista Charles Spaak inserta su visión desasosegada de la sociedad.

La *Nouvelle Vague* no sepultó la tradición del monólogo; **Hiroshima, mi amor** *(Hiroshima, mon amour;* A. Resnais, 1959) no es sino un largo monólogo de su protagonista femenino. Aquí los *mots d'auteur* de Marguerite Duras evitan la ocurrencia más o menos afortunada en pro de una exploración de los recovecos de la conciencia y del recuerdo. Godard y Truffaut también salpicaron su obra con monólogos, que rozan la abstracción en el cine no figurativo de Godard, introspectivos en las películas novelescas de Truffaut o en **Cléo de 5 a 7** (*Cléo de 5 à 7*; Agnès Varda, 1961).

Quienes pronto serían los rivales y vencedores de los guionistas clásicos, al menos durante un lustro, fueron partidarios de un impulso íntimo y fueron las antorchas de la esperanza no cumplida de Bresson: *"El porvenir del cinematógrafo pertenece a una nueva raza de jóvenes solitarios que rodarán invirtiendo hasta su último céntimo y sin dejarse atrapar por las rutinas del oficio"* (7). El adiós a la adolescencia contenido en el diario veraniego de **Les Dernières vacances** (Roger Leenhardt, 1947) fue el primer paso hacia el decurso autobiográfico de las óperas primas tan frecuente desde entonces en el cine galo. Su modernidad radicaba en la captación de los latidos del tiempo. Su siembra fue lenta porque su estética *"esencialmente novelesca"*, como escribió Bazin (8), renunciaba a los recursos del teatro, más aún porque su mirada moral era tan severa como discreta. Con esta película la novela le ponía coto al teatro. Y reclamaba rostros desconocidos, voces no impostadas por los hábitos teatrales. El comentario hiriente de François Truffaut sobre Gérard Philipe (*"Trabajar con él para un director es una cruz"*) no expresa, aparte de un rechazo generacional, otra cosa que la voluntad de alejarse del teatro. En 1959 nació la *Nouvelle Vague* y murió Gérard Philipe; un cambio generacional se acababa de producir.

El *bel esprit*

A partir de los años treinta se perpetuó una tradición cinematográfica francesa cimentada por el *bel esprit*. Allí están los *caractères* de La Bruyère y las fábulas

de La Fontaine, los cuentos de Perrault, las máximas morales de La Rochefoucauld y Chamfort, los crueles comentarios palaciegos de Saint-Simon, las agudezas de Destouches convertidas en refranes, los diálogos filosóficos de Diderot y epistolares de Choderlos de Laclos, los epigramas del Siglo de las Luces, las aristas altivas de Valéry, las saetas anticonyugales de Guitry, el ingenio de Cocteau y la prosa solemne de Breton. Ni que decir tiene que la generación surgida durante los años cincuenta recogió dicha semilla literaria. Jean-Claude Carrière, Jean Gruault, futuro guionista de Truffaut, Rivette o Resnais, y Paul Gégauff, futuro colaborador asiduo de Chabrol, escribieron literatura antes de escribir guiones. En cuanto a Eric Rohmer y Chris Marker publicaron novelas y ensayos antes de dedicarse a la dirección.

Para comprender la obsesión métrica de los dialoguistas franceses, tanto los de ayer como los de hoy día, hemos de aceptar que el alejandrino es por excelencia el verso francés, quizá no tanto el alejandrino de aliento trágico cuanto más bien el alejandrino algo seco fraguado por Boileau y el verso encorsetado de los poetas parnasianos. Decía con razón Jean Grémillon que el ideal francés consiste en conseguir la *"máxima belleza en el orden máximo"*. Así, el idioma francés ha elegido el verso de doce pies que se presta a las cesuras, las simetrías, los encabalgamientos, la frase discursiva, la cadencia amplia, pero conduce a los guionistas, consciente o inconscientemente, a alargar algunas oraciones con el fin de obtener un alejandrino, olvidando que un autor puede ser un buen versificador, pero perder cualquier atisbo de poesía al buscar sea como sea el efecto sonoro. La ausencia de acento tónico sustituido por un acento de final de frase puede reforzar la sensación de cadencia impuesta por un metrónomo que los buenos guionistas sabían atenuar gracias a la alternancia entre el registro coloquial y el registro sostenido, gracias a una división de la frase en dos o tres oraciones separadas por puntos suspensivos, interjecciones, exclamaciones y repeticiones.

La frase dividida en dos oraciones, a menudo independientes, es una constante del diálogo francés que propone balanceos, paradojas, juegos de contrastes y oposiciones. Leamos unos ejemplos:

En **Les Enfants du paradis** (Marcel Carné, 1945, guión de Jacques Prévert):
"No hay ninguna mancha de sangre en mis manos, sólo algunas manchas de tinta".
"No amar a nadie... estar solo. No ser amado por nadie... ser libre".

En **El espectro del pasado** (*Un revenant*; Christian-Jaque, 1946, guión de Henri Jeanson):
"Él necesita tu presencia, yo sólo necesito tu recuerdo".
"¿Eres feliz con ese infeliz?".
"El padre es culpable y condenamos al hijo inocente".

En **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*; René Clément, 1951, guión de Jean Aurenche, Pierre Bost y François Boyer):
"Te da miedo el día, te da miedo la noche".
"Si no le produce nada bueno, nada malo le puede ocasionar".

En **Teresa Raquin** (Marcel Carné, 1953, guión de Charles Spaak basado en la novela de Zola):
"Usted no es un auténtico criminal y yo no soy un auténtico chantajista".
"Camille no soporta la verdad y yo no soporto la mentira".
"He curado a Camille cuando estaba enfermo, he impedido que se muriera entonces, ahora no voy a matarle si me voy a marchar".

Son innumerables en el cine francés de la época los diálogos modulados por las antífrasis, las sinécdo-

Les Enfants du paradis

ques, las metonimias, las metáforas veladas. El fraseo de los actores de formación teatral ayudaba a poner en boca de personajes procedentes de entornos sociales dispares aseveraciones aforísticas y sentencias perentorias, a menudo construidas a partir de un juego de preguntas y respuestas que autorizaba un raciocinio sutil. Nota Bergamín que el idioma francés tan adecuado para las justas retóricas y la reflexión sintética conserva siempre un componente "jurídico-administrativo" (sic) y carece pues del aliento necesario a la composición lírica. Es exagerada su afirmación, pero consideremos unos ejemplos de fórmulas lapidarias:

En **Panique** (Julien Duvivier, 1946, guión de Charles Spaak basado en una novela de Simenon):
"Vendo esperanza como los curas y remedios como los médicos".
"Durante diez años he vivido dentro de los libros; sólo tuve trato con los muertos: ellos ya no pueden traicionar".

En **El espectro del pasado** oímos:
"Eres demasiado inteligente para tener buena fe".
"Tendrás como yo tres partes en tu vida: una para los negocios, una para la familia y una para tu vida personal".

En **Les Enfants du paradis** se dice:
"La novedad es algo tan antiguo como el mundo".

En **En legítima defensa** oímos:
"Aprendí el arte del grabado con un falsificador, la contabilidad con un estafador. Incluso hubo un bailarín mundano que quiso enseñarme el tango".

En **Manèges** (Yves Allégret, 1950, guión de Jacques Sigurd):
"Es usted demasiado distinguido. Nunca me atrevería a darle una propina".
"¿Estás enamorada?". "¿Cómo se sabe?". "Es cuando estás con un hombre y no piensas en el dinero".

En **Teresa Raquin** se dice:
"Los testigos es como lo demás, está fuera de alcance para la gente pobre".
"Hoy cuando a uno le duele la cabeza, descansa, y si le duelen los dientes acude al dentista".

En **La travesía de París**, de Claude Autant-Lara, con guión de Aurenche y Bost:
"Cincuenta años cada uno, cien para el lote... cien años de estupidez...".
"Desconfío de todos. Incluso yo, preferiría no saber a dónde voy, estaría más tranquilo".
"No basta ser alemán. Hay que ser educado".

Un caso patente de frases cinceladas en exceso lo ofrece el diálogo de Jacques Prévert escrito para la película más sobrevalorada del cine francés: **Les Enfants du paradis**. En las exclamaciones de Baptiste,

En legítima defensa

Madame de...

por ejemplo: *"¿Qué es Baptiste si la mujer a la que ama no le quiere? Una nada. Un fuego fatuo. Un autómata. Un duende. Se acabó Baptiste. La vida le habrá dado una flor roja, una bastonada* (une volée de bois vert) *y un traje de madera blanca". "Autómata"* y *"duende"* aminoran los hallazgos de *"fuego fatuo"* y *"nada"* suficientes para expresar la idea de un ser fantasmal. Los tres complementos contenidos en la frase siguiente muestran un claro ejemplo de articulación ternaria llevado al sistema, pues en cada oración aparece un color diferente: el rojo, el verde y el blanco. Adolecen de la misma fruición formalista los monólogos de Lacenaire y las gracias de Garance. Sin duda, a la primera escucha seduce el diálogo; en las siguientes cansa su ornato poético y su exaltación asexuada del amor.

No obstante, le debemos a Prévert los guiones de las dos obras maestras del mal denominado "realismo poético" calificado con acierto de "populismo trágico" por Pierre Billard (9). **Le Jour se lève** (1939), de Marcel Carné, coescrito con Jacques Viot, y **Remorques** (1941), de Jean Grémillon, escrito con la colaboración de Charles Spaak y André Cayatte, son dos películas sin parangón donde había una admirable fusión entre el diálogo, la descripción social y el análisis de los sentimientos. En ambas películas Prévert tomó el pulso de una época. En sí es un portento. Su impronta todavía es vindicada por un director y guionista de éxito clamoroso: Jean-Pierre Jeunet. Y es cierto que los decorados y los ambientes de **Delicatessen** (*Delicatessen*; M. Caro y J. P. Jeunet, 1991) y **Amelie** (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*; J. P. Jeunet, 2001), más que los diálogos, aportan un eco de la cotidianidad estilizada por Prévert. A buen seguro no faltan guionistas más timoratos que Jean-Pierre Jeunet que no se atreven a confesar su admiración, pues sabido es que el dúo Carné-Prévert nunca salió del purgatorio crítico.

Por el contrario, la quintaesencia del diálogo clásico se encuentra en **Madame de...** (*Madame de...*, 1953), de Max Ophüls, que coescribió la adaptación de la novela de Louise de Vilmorin junto a Annette Wademant y cuyos diálogos son obra del académico Marcel Achard. Aquí la fluidez y la rapidez impiden

que lo literario sea un barniz. Tomemos un ejemplo. Durante la célebre secuencia del baile se produce el siguiente diálogo dividido en cuatro tiempos entre Louise y el barón Donati:

"¿Tiene usted noticias de su marido?", "Son excelentes, gracias".
"¿Tiene usted noticias...?", "¿De quién? Ah, excelentes, gracias".
"¿Usted no me pregunta si tengo noticias de mi marido? Son excelentes, gracias".
"¿Usted no me pregunta si tengo noticias...?", "No", "Tiene razón. Vuelve mañana".

Simetría, brevedad, lirismo templado por la ironía, emoción filtrada por el intelecto. Todo contribuye a dar una imagen de comedimiento y sin embargo el comedimiento francés, más racional que razonable, oculta la embriaguez por la palabra, la pasión por la precisión corroída por el *bel esprit* que se manifiesta en el gusto por la enumeración. Valga como ejemplo de la época clásica la enumeración de los nombres de animales que los niños quieren inhumar en su cementerio (**Juegos prohibidos**). Sería erróneo pensar que la *Nouvelle Vague* haya borrado esa peculiaridad. Recordemos sólo la enumeración de los vinos franceses en **Jules et Jim** (*Jules et Jim*; F. Truffaut, 1962) y la secuencia de las tarjetas postales en **Los carabineros** (*Les Carabiniers*; J. L. Godard, 1963).

Mots d'auteur

El *mot d'auteur* salpica las películas francesas desde que el cine es sonoro. Es famoso el intercambio final de **Les Dames du Bois de Boulogne** (R. Bresson, 1945), cuyo diálogo fue escrito por Cocteau: *"Lucha". "Lucho". "Quédate". "Me quedo".* Condensa la aspiración de la vertiente más íntima del cine francés de ayer y de hoy ese remate literario. De ese diálogo cortante hallamos un eco en toda la obra de Truffaut, por ejemplo en **Jules et Jim**, donde el guionista Jean Gruault emplea esta frase perteneciente a la novela *Deux anglaises et le continent*: *"Me dijiste: 'Te quiero'. Te dije: 'Espera'. Iba a decir: 'Cógeme'. Me dijiste: 'Vete'"*. En la misma película oímos sentencias como: *"Temo olvidar a Jules"*, pronunciada por Jim; y *"No hay que olvidarlo, sino prevenirlo"*, le contesta Catherine. Truffaut se mantuvo fiel hasta al final al diálogo declarativo más literario y para algunos más chocante que el diálogo de la *qualité française.*

Juegos prohibidos

Sería ingenuo creer que la *Nouvelle Vague* haya erradicado la propensión al *mot d'auteur*. Godard multiplicó las fórmulas en sus textos como en sus películas. Ya en sus cortometrajes despuntó el filo cortante de su verbo. En **Al final de la escapada** *(À Bout de souffle*; Jean-Luc Godard, 1959) su personaje interpretado por Jean-Paul Belmondo se atiene a los cánones, por mucho que no lo supieran o quisieran ver sus contemporáneos, subvirtiendo tan sólo la forma empleada: *"Si no le gusta el mar, si no le gusta la montaña, si no le gusta la ciudad, váyase a la mierda..."*. Y cuando no se trata de una fórmula del propio Godard es una cita de Faulkner extraída del final del primer relato de *Las palmeras salvajes*: *"Entre el sufrimiento y la nada, he elegido el sufrimiento"*. De nuevo estamos ante la reflexión alejada del contexto narrativo, de la fórmula que contiene una relación de causalidad, de la frase dividida en dos oraciones, de la tentación del ensayo que luego ha recorrido toda su filmografía.

De una manera menos polémica, y por ende más profunda, Chris Marker, desde tan tempranas obras como **Les Statues meurent aussi** (1953), codirigida con Alain Resnais, y **Lettre de Sibérie** (1957), utiliza con brillo el comentario en *off* desligado de la narración para crear un espacio interior. La cadencia dieciochesca, el talante aforístico -recuérdese la frase apócrifa: *"el humor expresa la cortesía de la desesperación"*- subordinan casi la imagen a un texto veteado por disquisiciones.

Permanece la tradición del *mot d'auteur* en una película aparentemente muy alejada como es **La vía láctea** (*La Voie lactée*, 1968), de Luis Buñuel, cuyo guión fue coescrito con Jean-Claude Carrière: *"El cuerpo de Cristo está en la hostia como la liebre está en el paté"* pudo haber sido una reflexión escrita por Henri Jeanson. Situarse en una película de Buñuel salva pues la frase del oprobio. También los guionistas de cine comercial como Michel Audiard han multiplicado los *mots d'auteur*, bien es cierto que en un campo donde lo vulgar rivaliza con lo ocurren-

te. Pertenece al inconsciente colectivo del espectador medio, si tan arriesgada expresión se tolera, el diálogo de **Les Tontons flingueurs** (1963, G. Lautner, guión de Michel Audiard), y si damos un salto en el tiempo son muchos los espectadores que se saben de memoria las réplicas de **Le Père Noël est une ordure** (1983, J. M. Poiré).

Sal y vinagre

Voltaire escribió que un artista debe sazonar su obra con sal, no con vinagre. La sal realza el sabor de la obra, el vinagre es atrabilis vertida en la obra para superar el fracaso, el odio, el resentimiento o cualquier herida abierta. Sin duda existe en la tradición cinematográfica francesa cierto regusto amargo, cierto rasgo de grabador y caricaturista despiadado, cierta negrura misántropa para la cual la verdad del hombre se halla en sus flaquezas. Sus blancos favoritos fueron la pequeña burguesía y los seres desterrados capaces de ruindades movidos por las ansias de poder.

Entre 1947 y 1950 Jacques Sigurd escribió para Yves Allégret una suerte de tétrica trilogía protagonizada por Simone Signoret -**Dedé de Amberes** (*Dédée d'Anvers*), **Manèges**, **Une si jolie petite plage**- donde unos seres desabridos explotan y humillan a otros más frágiles. Las referencias a las penurias, a las traiciones produjeron impacto en los espectadores de la posguerra pero es posible que ya en 1950 el público necesitara olvidar la reciente ocupación que tanto abatimiento había generado. Pervivió la negrura trasladada a horizontes lejanos -**El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*; H. G. Clouzot, 1953)- o enmarcada dentro de un género más o menos policíaco -**Las diabólicas** *(Les Diaboliques*; H. G. Clouzot, 1954)- o en la comedia negra -**L'Auberge rouge** (C. Autant-Lara, 1951, con guión de Aurenche y Bost)-. Hoy en día Chabrol, por ejemplo, perpetúa el legado de escritores como Octave Mirbeau, Jules Renard, Paul Léautaud, Marcel Jouhandeau, rico en hechuras negras, en títeres observados sin compasión. Dicha tradición antiburguesa, rayana en un anarquismo no programático sino individualista, donde confluyen Claude Autant-Lara y Céline por opuestos que parezcan, nace de un escepticismo visceral, de la voluntad simbólica de romper una vasija de porcelana. *"No dejes nunca de desconfiar"* era el triste lema de Prosper Mérimée. Muchos guionistas, bien porque los años de ocupación y aquellos que siguieron a la liberación fueron años de confusión, de dobleces y delaciones, bien

porque la república francesa daba pábulo a la crítica o porque algunos creían asistir a la decadencia de la grandeza francesa, muchos guionistas pues rememoraron la palabra de Mérimée a fin de desmoronar las instituciones y los pilares de la moral burguesa: la iglesia, el ejército, el estado, y siempre el dinero.

Cierta tendencia...

En el número 31 de enero de 1954 los *Cahiers du cinéma* publicaron "Une certaine tendance du cinéma français" de François Truffaut. Su autor había madurado el texto durante tres años al amparo de Bazin que le instó a que revisara su redacción vehemente en exceso, a que suprimiera su título inicial "Le Temps du mépris" ("El tiempo del desprecio") y sólo dejara el subtítulo convertido desde la publicación en título de leyenda. Pues bien, asombra que medio siglo después la pereza de los lectores unida al discurso gregario sean fuente de un convencimiento casi unánime: Truffaut zanjó la cuestión, afirman algunos. Hay directores que merecen ser considerados artistas y otros que son unos artesanos sin fuste que sólo merecen nuestro desprecio. Puede ser. Pero debemos preguntarnos quiénes merecen los elogios. Al leer hoy el artículo llaman la atención la agudeza del crítico de veintidós años, su profundo conocimiento del cine francés, su pasión, su apego a la literatura, su clarividencia de futuro cineasta -y digámoslo sin rodeos, la mitad de su obra es magnífica- como también su mala fe y, lo que es peor, su actitud de advenedizo. Su texto belicista es injusto, incompleto y alguna vez ingenuo.

Diez o doce filmes

Es ingenuo cuando constata que de casi cien películas producidas en Francia a principios de los años cincuenta tan sólo se podían rescatar diez o doce. ¿Acaso no ha sido siempre así? ¿Acaso de las cien películas españolas producidas cada año tan sólo diez merecen existir? ¿Acaso no se respeta más el éxito que el trabajo? ¿Acaso los laureles no recompensan a menudo trabajos mediocres?

Es ingenuo cuando quiere resumir todas las expresiones del cine francés en dos tendencias: "realismo poético", antes de la Segunda Guerra Mundial, y "realismo psicológico" después de la guerra. Entonces acogiéndonos a su tipología, ¿todas las películas realizadas después de 1959 serían deudoras de la *Nouvelle Vague*?

Es ingenuo atacar un blanco tan fácil como Marcel Pagliero y Jean Delannoy, autores de películas mediocres. Es como si hoy atacáramos las películas de éxito de... (añada el lector los nombres de los guionistas y directores que le parezcan significativos).

Películas de guionistas

Es injusto condenar una película por ser una película "de guionista" cuando, en una entrevista concedida en 1968 (10), Truffaut afirma de nuevo -y lo hará hasta el final de su vida- sentirse a gusto en la estela de directores-guionistas como Lubitsch, Renoir, Buñuel, Bergman, Wilder, Rossellini, Hawks y no tanto en compañía de directores-artistas empeñados en búsquedas plásticas tales como Eisenstein, Dreyer, Visconti, Welles o Sternberg. No obstante, comprendemos su contradicción motivada por la "política de autores" según la cual el director es el autor de la película.

Tan injusto es condenar películas "de guionistas" por ser empresas "estrictamente comerciales" cuando, paralelamente, se ha deleitado con películas procedentes de Hollywood escritas según normas rígidas y filmadas por directores, al menos muchos de ellos, que eran ejecutantes de talento sin posibilidad de modificar el enfoque de escritura y producción.

Nadie ignora hoy

Es de baja estofa presentar a Aurenche y Bost como fracasados que abordan el cine pues Aurenche ha firmado dos cortometrajes "olvidados hoy" y Bost es autor de "excelentes pequeñas novelas". Y añade con declarada ironía que son ellos precisamente los que encarnan la renovación de la adaptación cinematográfica.

La equivalencia... Esa famosa fidelidad

Atina Truffaut cuando ataca el principio de "equivalencia" de Aurenche y Bost que consiste en condensar la obra, en buscar situaciones dramáticas que puedan sustituir los episodios considerados inadaptables. Dicho planteamiento, en principio fiel al espíritu del libro, coarta mucho a los adaptadores convertidos en ilustradores. Y es coherente porque a lo largo de su filmografía preferirá eliminar personajes y tramas para adaptar casi en su integridad los episodios elegidos.

Es ingenuo y de mala fe cuando arguye que la adaptación de el *Diario de un cura de campaña* de Aurenche y Bost no había convencido a Bernanos con el fin de demostrar que la adaptación de Bresson era muy superior. Ingenuo, porque, ¿qué adaptación podría resistir frente a las decisiones estéticas y morales de Bresson? Además es incompleta su información porque Bernanos murió en 1948 y Bresson no convenció pues al escritor, sino a sus dos albaceas, el crítico literario Albert Béguin y el abad Pezéril.

Es de mala fe cuando vitupera contra el eclecticismo de Aurenche y Bost, ya que admira sin reservas a

muchos guionistas americanos que se ven obligados a ser "todo terreno", aunque no sientan afinidad con la obra en que se basa la película.

Acierta Truffaut cuando comprueba que **La Symphonie pastorale** (1946) es en pantalla una tragedia abortada, un melodrama pantanoso. En efecto, y no sucedía únicamente en las películas escritas por Aurenche y Bost, el cine francés de la época era más moralizador que moralista.

Lo que me preocupa

Ahora bien, mencionar como arma arrojadiza la célebre frase que concluye el artículo de Bazin dedicado a la adaptación de la novela de Bernanos es fácil: *"Después de **El diario de un cura de campaña** Aurenche y Bost no son más que los Viollet-le-Duc de la adaptación"*. En primer lugar, porque Bazin no desprecia al dúo y reconoce su talento y, en segundo lugar, porque a los ojos de Bazin -profundamente católico, recordémoslo- el punto de vista ético y estético de Bresson se yergue en modelo inalcanzable.

Por otra parte, Truffaut fue un advenedizo. Le había pedido prestado a Pierre Bost cuatro guiones para estudiarlos, entre los cuales se encontraba la adaptación coescrita con Jean Aurenche y no filmada de *Diario de un cura rural* de Bernanos. Se los devolvió sin tener el valor de decirle que iba a asestarle una puñalada en su artículo. Una vez publicado el artículo, Pierre Bost le envió una carta para manifestarle su tristeza y enojo. A su vez Truffaut contestó argumentando que era un joven crítico que quería darse a conocer y que, en el fondo, admiraba su trabajo pero odiaba a Aurenche (11). Desgraciadamente Pierre Bost tuvo la cortesía de no esgrimir la carta de Truffaut. Desgraciadamente porque de vez en cuando la cortesía se confunde con la pusilanimidad y porque la ambición desaforada cuenta con el silencio de las personas honestas.

La máscara arrancada... sea, me dirán

A Truffaut le irrita la tradición antiburguesa, anticlerical, antimilitarista de los guiones de Aurenche y Bost. Es su derecho. Pero yerra al afirmar que los dos guionistas siguen una moda; Aurenche y Bost recibieron el influjo del surrealismo, de la corriente del Frente Popular, del anarquismo. En cambio Truffaut fue conservador, y no está de más señalar que no tuvo reparo en mantener una correspondencia con el escritor y periodista de extrema derecha Lucien Rebatet -alias François Vinneuil- y que Jacques Laurent, director de la revista *Arts* donde escribía Truffaut, era un *hussard* con el que compartía una visión despreciativa de la clase obrera. No sin razón apunta que los ajustes de cuentas con la Iglesia abundan en el cine que rechaza.

Es injusto cuando se atreve a escribir que: *"Aurenche y Bost son esencialmente literatos, y yo les reprocharía aquí el despreciar al cine subestimándolo"*. Aun aceptando la idea, discutible, de que son literatos, ¿por qué Truffaut no recrimina entonces a Pagnol su arraigo regional, a Guitry su teatro-filmado, a Cocteau sus coqueteos con el *film d'art* y a los tres su gusto inmoderado por una acción dramática impulsada por el diálogo? Truffaut admiraba la siguiente frase incluida en la novela de Cocteau titulada *Les Enfants terribles*: *"Como la pena de muerte no existía en las escuelas, Dargelos fue despedido"*. ¿No es esto un ejemplo de frase literaria lapidaria, con su enunciado de causa y consecuencia, con un halo poético evidente? Sí, pero era del maestro Cocteau. No dice Truffaut que su comentario en *off* en la adaptación de **Los chicos terribles** (1950), que dirigió Melville, es más solemne que un discurso de Bossuet.

En puridad diremos que Truffaut decidió designar a Aurenche y Bost chivos expiatorios de su causa. Es bochornoso afirmar que desprecian el cine. En cambio no falla cuando observa que un buen guión debe contener *"ideas de puesta en escena"*, presentes algunas veces en la obra literaria que inspira la película. En su defecto, la película será una mera ilustración del guión. Hoy día sigue causando estragos el guión que no deja resquicio de duda o de respiración.

Será preciso que un día...

Es injusto acusar a los guionistas de adaptar ciertas obras literarias en detrimento de otras cuando la mayoría de las veces es el productor quien toma la iniciativa de un proyecto cinematográfico. Que estas adaptaciones den lugar a una dosis habitual de *"negrura, inconformismo, de fácil audacia"* es cierto, pero Truffaut no debería culpar a los guionistas sino debería asumir que para los que fueron adultos durante la Segunda Guerra Mundial era difícil volver a creer en cualquier forma de belleza y ligereza y, de hecho, a partir de **Le Comédien** (1948) la acrimonia emponzoñó las películas más relevantes de su querido Guitry. Por otra parte, Truffaut no es honesto porque admiraba **Le Corbeau** (H. G. Clouzot, 1943, con guión de Louis Chavance), del que conocía los diálogos de memoria y había visto quince veces antes de cumplir los dieciocho años. La película presenta una corte de los milagros formada por personas convencidas de que el hombre es un lobo para su semejante y merecería sus dardos más que cualquier otra película, siempre y cuando compartiéramos su punto de vista. Lo mismo podría decirse de la excelente **En legítima defensa**, que Truffaut tampoco cita. Añádase que en materia de *"inconformismo, de fácil audacia"* algunos guionistas y directores reunidos bajo la bandera de la *Nouvelle Vague* han sido poco a poco desenmascarados.

La influencia de Aurenche y Bost es inmensa...

He aquí la frase más cínica y cruel, más soterrada de todo el artículo. Desbaratar la labor de Aurenche y Bost, y tras ellos el contingente de guionistas de los estudios, apenas oculta la voluntad de soliviantar los cimientos de la profesión con el fin de emprender una pugna por el poder. *"Nada cabe esperar de los jóvenes guionistas. Simplemente toman el relevo, cuidándose de tocar los tabúes"*. Poco a poco queda claro el sentimiento que anima a Truffaut, el desprecio con que iba a titular el artículo. ¿Con qué derecho se erige en censor? Y cabe preguntarse a qué temas tabúes se refiere Truffaut y si alguna vez los ha tocado en su cine.

En el siguiente párrafo concita su desprecio para con Jean Ferry y Jacques Sigurd. ¿Cómo se puede admirar la negrura de las películas de cine negro, cuya mosaica de diálogos propone un florilegio de frases esculpidas hechas para ser recordadas, y negar la calidad de las películas de Yves Allégret, que si no fue un gran director fue, cuando filmó los guiones escritos por Jacques Sigurd, un sólido director? Mención especial merece **Une si jolie petite plage**, despojada de todo dramatismo aparente.

Se echa de menos a Prévert

Antes de alcanzar la edad de dieciocho años Truffaut había visto diez veces **Les Enfants du paradis** y nueve veces **Quai des brumes** (*Quai des brumes*; M. Carné, 1938). Desdecirse de sus pasiones de adolescencia es harto difícil, tanto que Truffaut parece olvidar que todas sus críticas anteriores podrían aplicarse a los guiones de Jacques Prévert. ¿No había villanía en los personajes interpretados por Pierre Brasseur y Michel Simon en **Quai des brumes** y Jules Berry en **Le Jour se lève**? En las películas de Carné-Prévert, ¿no estaban condenadas las parejas a no poder amarse porque no debían, o en **Les Amants de Vérone** (A. Cayatte, 1948), al igual que en **Le Blé en herbe** (1953), **Le Diable au corps** (1946), **La Symphonie pastorale** que Truffaut critica con acritud? ¿No serán condenadas las parejas de sus futuras **La piel suave** (*La Peau douce*, 1964) y **La mujer de al lado** (*La Femme d'à côté*, 1981)?

Realismo psicológico, ni real ni psicológico

Es ingenuo y excesivo cuando subraya el hecho de que *"cada uno de estos guionistas sólo tiene una historia que contar"*. A lo largo de veinticinco años de ejercicio Truffaut a lo sumo contó tres historias.

No es una carencia. Tres historias bastan para construir una obra. Que la historia que cuentan los guionistas que desprecia sea la historia de una víctima, ¿no es también propio del melodrama y del cine negro y de los guiones de Prévert? Además, el "realismo psicológico" de las películas al que alude es además heredero del "realismo psicológico" novelesco que tanto admira. Parece olvidarlo.

Puesta en escena, director, textos... Se me dirá sin embargo

Llega al núcleo del texto: la sempiterna oposición entre la "tradición de la calidad" y el "cine de autor". Yves Allégret y Jean Delannoy no son "caricaturas" de Clouzot y Bresson. Simple y llanamente los dos últimos son auténticos cineastas. ¿Es un argumento convincente? No. Por ejemplo, a nadie se le ocurre comparar la obra de Victor Fleming con la de su amigo Howard Hawks, aunque sus filmografías son en varios aspectos equiparables. No es una cuestión de contenido, sino de magnitud. En un punto Truffaut acertó del todo: las comedias firmadas por los directores del "realismo psicológico" sufren arritmia, muestran exceso de resortes teatrales y contienen demasiada dosis de hiel.

Todos burgueses

"¿Cuál es, pues, el valor de un cine antiburgués hecho por burgueses y para burgueses?". La pregunta es pertinente pero Truffaut no la contesta. Se limita a arremeter contra las mismas víctimas propiciatorias. Al final, en su lista de directores no rescata siquiera los cortometrajes de Resnais y Franju, los documentales de Rouch, los largometrajes de Clouzot, Melville, Clair; en cambio se refiere al grandilocuente Abel Gance. Y entre su lista de películas notables no menciona **La Fête à Henriette** (1952), ¿cómo lo iba a hacer si Duvivier ha dirigido esta comedia?, ni **L'Amour d'une femme** (1953), la última película de Grémillon. Ni **Manon des sources**, de honda raigambre, reiterativa, de concepción tan antigua como los mitos, pero que rezuma verdad de sentimientos. Tampoco parece digno de ser recordado por él un hermoso cortometraje casi mudo donde la puesta en escena magnifica un guión escrito como una partitura sensorial que nada le debe al teatro: **Crin blanca** (*Crin blanc*, 1953), de Albert Lamorisse.

Aurenche y Bost

Dondequiera que vaya el lector los nombres de Aurenche y Bost se dirán con sorna; los ha condenado la historia oficial. Ambos firmaron treinta guiones a partir de **Douce** (1943), de Claude Autant-Lara, entre los cuales veinte son adaptaciones de obras literarias de prestigio (Gide, Radiguet, Colette, Stendhal, Simenon, Aymé, Zola). Sus colaboraciones más famosas son **Le Diable au corps**, **Occupe-toi d'Amélie** (1949), **L'Auberge rouge**, **Le Blé en herbe**, **Le Rouge et le noir** (1954), **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*, 1956), **En caso de desgracia** (*En cas de malheur*, 1957), todas ellas de Claude Autant-Lara; **Demasiado tarde** *(Au-delà des grilles / Le mura di Malapaga*, 1948, con la colaboración de Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Luigi Guarini), **Juegos prohibidos** y **Gervaise** (1955), de René Clément; **Los orgullosos** (*Les Orgueilleux*, 1953), de Yves Allégret. No fue hasta los años setenta cuando Bertrand Tavernier reclamó la colaboración de Jean Aurenche para el guión de su primer largometraje, **El relojero de Saint-Paul** (*L'Horloger de Saint-Paul*, 1974), y la requirió hasta **Coup de torchon** (1981).

Dos temperamentos que concilian la improvisación y el rigor, la imaginación y el sentido de la observa-

En caso de desgracia

Juegos prohibidos

ción, la impertinencia y la probidad, el catolicismo de Aurenche y el protestantismo de Bost. Estamos lejos de la imagen del escritor laborioso, ramplón, del oficinista de las letras que Truffaut el primero quiso plasmar. Decían que la primera virtud de un guionista consiste en sorprender al director, al que solían considerar el autor de la película, en estimularle para que pueda hacer suya la película, dando pie a cambios, a sugerencias por su parte. Y Aurenche no dudaba en afirmar que *"el guionista es una especie de vidente"* (12) mientras que Bost afirmaba que guionista y director han de mantener la tensión de una pareja sentimental.

Se han destacado más por su ironía que por su humor -excepto en **Occupe-toi d'Amélie-** que los ha conducido, y en esto hay que dar la razón a Truffaut, a cargar los hombros y las conciencias de sus personajes, a disparar con tesón contra todos los estamentos de la sociedad sin dejar títere con cabeza. Disparar así puede mermar la fuerza del ataque. **L'Auberge rouge** -uno de sus pocos guiones originales, inspirado en hechos reales- ilustra su trazo grueso. Debería ser una comedia negra, apenas es una caricatura a la que el paso de los años quita la carga corrosiva para dejar al descubierto la endeble agudeza. Quedan personajes previsibles, situaciones forzadas. Y es que la ironía si no es manejada con suma elegancia -en esto Guitry fue un maestro- mata la comicidad.

Aurenche y Bost se recuerdan hoy por su capacidad para describir todas las clases sociales del país, por crear diálogos verosímiles situados en el presente como en el pasado, diálogos breves, entrecortados, donde curiosamente escasean los *mots d'auteur* que Aurenche consideraba *"paréntesis por los cuales se inmiscuye el autor para recordar su existencia"* (13), diálogos no nacidos en el despacho, sino en la calle. Parecieron sentirse tan cómodos en ambientes reales como de estudio.

Entre sus rasgos notables señalemos su capacidad para conceder consistencia a sus personajes femeninos, para situarlos pues en igualdad de condición dramática con los hombres, si bien muchos personajes femeninos pertenecientes a la tradición literaria son etéreos o al menos idealizados. **Gervaise**, por ejemplo, no se limita a ofrecer un aguafuerte, una adaptación fiel tanto a la letra como al espíritu de la novela de Zola, es ante todo un retrato duro y emocionante de una mujer vencida por la mediocridad y la falta de escrúpulos de los hombres. Sin duda, Gervaise es una víctima, pero el logro de los dos guionistas es presentarla como una mujer que lucha. Y todos los personajes mantienen hasta el final una ambigüedad moral. No es la película un panfleto y a nadie quiere convencer. Semejante elección dramática es digna de encomio y sorprendente en el panorama francés de los años cincuenta. Se ha repetido injustificadamente que los guionistas franceses de la época no sabían utilizar el silencio, que el lector vea la última y aterradora secuencia de **Gervaise**. Sobra toda palabra frente a su vida truncada.

La misma ambigüedad moral baña la que es probablemente una de las mejores películas basadas en un guión de ambos. Hoy en día uno se sigue admirando ante la concisión de **La travesía de París**, de la que muchos guionistas podrían aprender, frente a su honestidad a la hora de representar la debilidad, la cobardía, manteniéndose al borde de la caricatura sin caer en ella, y su lucidez contenida en el breve epílogo. Diez años después de la ocupación, el hombre pobre (Bourvil) sigue siendo un pobre hombre y el artista (Gabin) ha vuelto a su vida acomodada. Detrás del espectáculo hay una lectura de la Historia. Asimismo, el final de **Juegos prohibidos**, en clara simetría con su principio, devuelve al espectador a los estragos de la Historia. La pequeña Paulette, cuyos padres murieron al principio, se encuentra sola en un orfanato donde se hallan muchos refugiados. Como si el relato ambientado en una granja -la niña recogida por una familia- no fuera sino un largo paréntesis destinado a mezclar la historia individual y la historia colectiva.

Al valorar su trabajo no olvidemos que más que sus guiones ha envejecido la puesta en escena tibia y hasta relamida de algún director. Un caso notable es **Le Blé en herbe**, donde todo -el elenco, la fotografía, la omnipresente música, la concepción del espacio, los desplazamientos de los actores y sus pausas, su manera de decir el diálogo-, en lugar de aportar un contrapunto al guión no hace sino reforzar su tímida descripción del deseo adolescente. Es cierto que además en algún momento fallan cuando quieren dar un trasfondo simbólico -desgraciadamente evidente- a alguna secuencia. Recuérdese el momento en que el protagonista después de su primera expe-

riencia sexual -con una mujer madura- se mira al espejo y dice: *"Es curioso ese espejo, la imagen que me devuelve no es mía. Yo no soy o ya no soy ese"*. Podemos comprender la impaciencia y la ira de los futuros directores de la *Nouvelle Vague*, entonces subyugados por la franqueza sexual de **Un verano con Mónica** (*Sommaren med Monika*, 1953), de Bergman.

Aurenche y Bost supieron expresar la vida de un pueblo, las ideas de una época, los sentimientos de toda una *Comedia humana* rebosante de vida quizá porque, como dice Aurenche, siempre buscaban en la vida lo que no parece real y es insólito (14). Ya es mucho. Y porque aguzaron su curiosidad hasta el final de sus vidas; Aurenche, por ejemplo, admiraba **Fat City** (*Fat City*; J. Huston, 1972), **Two-Lane Blacktop** (Monte Hellman, 1971) y la obra de Resnais.

Elegidos para la gloria

Siguen transitando por la senda de la historia oficial del cine numerosos directores y críticos, condenando a la cuarentena a aquellos reunidos bajo el estigma de la *qualité française* y afirmando sin sonrojarse que la menor película de Renoir -o de Hitchcock si salimos del marco geográfico hexagonal- siempre será superior a una película de Duvivier o Autant-Lara. No se sabe si aquí es más grave la hipocresía, el servilismo o la ceguera cinefílica.

Se deniega a **Panique** y a la muy popular **La travesía de París** el estatuto de "clásico" del cine francés cuando se reverencia el pintoresquismo paseísta de **French Cancan** (*French Cancan*; J. Renoir, 1955). Notemos que el guión de la sombría **Panique** escrito por Charles Spaak se basa en una novela de Simenon y que **La travesía de París** es una adaptación del mordaz Marcel Aymé escrita por el tan denostado como célebre dúo de Aurenche y Bost, cuando la película de Renoir fue escrita por el propio Renoir. En otras palabras: Renoir es un autor, Duvivier y Autant-Lara son meros ejecutantes. Y se suele zanjar el asunto diciendo: Renoir es un humanista, Duvivier un misántropo y Autant-Lara un anarquista de derechas que, bien es cierto, acabó votando por Le Pen.

Quien señale que René Clair también escribía sus guiones será mirado con displicencia, como si no supiera que René Clair pertenece al pasado y Renoir es y será siempre el símbolo del arte inalterable. En 1955 René Clair escribió y dirigió **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*). Para muchos el colorismo de Renoir es movimiento vital, modernidad, y el pictorialismo de Clair desprende nostalgia. Renoir usa óleo y Clair acuarela y pastel. Eso dicen, porque imperan las jerarquías. Y, sin embargo, ambas son comedias corales ambientadas más o menos durante la misma época -el último tercio del siglo XIX en **French Cancan**, en vísperas de la primera contienda mundial en **Las maniobras del amor**- que idealizan el acervo cultural francés y ofrecen intrigas sentimentales con sabor a rosas, llenas de reminiscencias decimonónicas, donde desfilan arquetipos, más sutiles en la película de Clair, menos vital es cierto. Sendos directores realizaron, por chocante que les parezca a los puristas, películas comerciales que pertenecen a la "tradición de la calidad". Puro espectáculo, puro divertimento.

Si las estampas de **French Cancan** no fueran obra de Jean, hijo de Auguste Renoir, su guión en el que aparecen caricaturas del *tout Paris* -incluso hay una ridícula aparición de Édith Piaf- apenas se señalaría como un ejemplo de dramaturgia académica: una pareja ingenua y otra digna del teatro de *boulevard*, mujeres estereotipadas -la amante fogosa, la pícara ambiciosa, la maestra severa y serena-, personajes secundarios de una pieza, obviedad de los conflictos, desenlace que delata la intención del autor: el famoso monólogo sobre el arte y la vida de Danglard (Jean Gabin), portavoz apenas disfrazado de Renoir. La película cuyo ballet final es, por qué negarlo, soberbio, no sería considerada una obra testamentaria -una noción muy querida por algunos críticos- si no fuera de Renoir y si este no hubiera dirigido durante los años treinta un puñado de obras maestras.

¡Cuán lejos estamos del guión de **París, bajos fondos** (*Casque d'or*; J. Becker, 1952), escrito por Becker, Jacques Companéez y Annette Wademant -no acreditada-, también situado durante la *Belle époque*! Es su guión un río de caudal caprichoso que serpentea entre recodos. Como recuerda Simone Signoret en su autobiografía, la película en el momento de su estreno fue un sonado fracaso porque según los es-

París, bajos fondos

Hiroshima, mi amor

pectadores, incluido el iracundo Clouzot, no sucedía nada digno de ser relatado. André Bazin tuvo la honestidad de reconocer tres años después que no había sabido descubrir su belleza en el momento del estreno (15). Nada ocurría sino pausas, apuntes desdramatizados. De ese "nada" que también aflora en **Umberto D** (*Umberto D*; V. De Sica, 1952), **Nubes flotantes** (*Ukigumo*; M. Naruse, 1955) y **Las amigas** (*Le amiche*; Michelangelo Antonioni, 1955) surgió paulatinamente lo que al rayar el decenio siguiente llamarían modernidad.

Mientras que unas películas insulsas como **Y Dios... creó la mujer** (*Et Dieu... créa la femme*; R. Vadim, 1956), **Les Amants** (L. Malle, 1958) y otras en verdad muy aplicadas como **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*; C. Chabrol, 1958), **Une vie** (A. Astruc, 1958), **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*; F.Truffaut, 1959) recibían el calificativo de modernas, Bresson, Franju, Becker, Rouch y Clément dirigían **Pickpocket** (1959), **Ojos sin rostro** (*Les Yeux sans visage*, 1959), **La evasión** (*Le Trou*, 1960), **La Pyramide humaine** (1959), **A pleno sol** (*Plein soleil*, 1959). Por fin un guión rasgó el velo de la escritura clásica. Sus diez primeros minutos produjeron la fisura más decisiva que hubo jamás en el cine francés. Su título: **Hiroshima, mi amor**.

Y después...

Pronto llegaron los años en que se filmó en *scope* y blanco y negro, en que se improvisó cámara a hombro con actores no profesionales, en que los guiones parecieron ensayos y diarios íntimos, en que la ficción fingió ser documental, en que se empezó a confundir cine pobre y cine independiente, desnudez y pauperismo, en que Jean-Luc Godard en los títulos de crédito de **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963) atribuyó a Bazin la frase de Michel Mourlet según la cual *"el cine es una mirada que se sustituye a la nuestra para crear un mundo acorde con nuestros deseos"* (16), en que quisieron *per fas et nefas* sepultar el cadáver caliente de la "tradición de la calidad" que se resistía a fenecer. Su sombra cubrió las obras de Sautet, Tavernier, Miller, Malle al final de su vida, y hoy Jean-Claude Carrière, Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri, Francis Veber, Jacques Audiard, Bertrand Blier, Jean Cosmos, Jean-Loup Dabadie, Jacques Fieschi, Danièle Thompson.

En 1961 Rohmer escribió con lucidez que *"en el cine, el clasicismo no se sitúa atrás sino adelante"* (17), pero fueron años en que la Revolución burguesa llamada *Nouvelle Vague,* empezada con su toma de la Bastilla, derivó en reacción termidoriana y finalmente, al igual que los jacobinos nunca aplicaron la

constitución de 1793, la más revolucionaria que contenía el derecho a la insurrección, pocas películas producidas por ellos *"satisfacen a las dos exigencias más altas del arte"*, belleza y autenticidad, según Octavio Paz (18). Requiere tal empeño un camino solitario que emprendieron Resnais y Marker, alguna vez Truffaut y Varda, casi siempre Rohmer y Rivette, y más tarde Eustache y Pialat, tan clásicos y modernos a la vez, y tan descarnados.

Permanece hoy como ayer la aguda observación hecha por Nino Frank en 1950. Guionista y director nos recuerdan la fábula del ciego y del paralítico (19) de Claris de Florian: ¿por qué unir nuestras miserias, pregunta el impedido? *"Caminaré por usted llevándolo a hombros y usted verá por mí"*, contesta el ciego. Decidirá el lector según sus convicciones quién es el ciego y quién el paralítico.

¿Todo fue vano y habría que volver al cine de antaño? Desde luego que no, su corsé impedía respirar, pero no merecían sus guionistas semejante escarmiento. La *Nouvelle Vague* aportó bocanadas de aire quizá no puro pero fresco. Con ella se vivificó el mito de la eterna juventud. Y más de un Narciso se ha marchitado frente a su propio reflejo. Hay que buscar los mayores logros de la *Nouvelle Vague* en la aplicación del precepto de Melville: *"Lejos de cualquier modestia hay que recrear un mundo a su propia imagen y convertirlo en sistema"* (20).

NOTAS

1. Se atribuye a Françoise Giroud la creación de la expresión. Léase la encuesta sobre la juventud publicada el 3 de octubre de 1957 en *L'Express* titulada: "Une nouvelle vague arrive" y luego sus artículos de junio a diciembre de 1958: "Journal de la Nouvelle Vague".

2. André Labarthe, *Portrait en neuf poses*, pose 7, "Le Perfectionniste", INA, ORTF, 1971.

3. Jean-Pierre Barrot, "Une tradition de la qualité" en *Sept ans de cinéma français*, París, Le Cerf, 1953, págs. 26-37.

4. Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1982 (2ª ed.), págs. 27-28.

5. Jean-Paul Sartre, *L'Écran française*, agosto de 1945.

6. André Bazin, "Défense de l'avant-garde", *L'Écran française*, 21 de diciembre de 1948; Alexandre Astruc, "La caméra stylo", *L'Écran française* nº 144, 30 de marzo de 1948; Maurice Schérer, "Le cinéma, art de l'espace", *La Revue du cinéma* nº 14, junio de 1948. Léase también: Antoine de Baecque, *La Cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968,* Librairie Arthème Fayard, 2003.

7. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo,* Madrid, Árdora Ed., 1997, pág. 93.

8. André Bazin, "Les Dernières vacances" en *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Les Editions du Cerf, 1985, pág. 207. El texto fue publicado por primera vez en junio de 1948 en *La Revue du cinéma* con el título: "Le Style c'est l'homme".

9. Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français, Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague,* París, Flammarion, 1995.

10. Entrevista con Pierre Ajame, *Le Nouvel Adam* nº 19, febrero de 1968.

11. Cf.: *François Truffaut, portraits volés* (1993), de Michel Pascal y Serge Toubiana.

12. Anne et Alain Riou, *Jean Aurenche, la suite à l'écran*, Institut Lumière, Actes Sud., con la ayuda de la SACD, 1993, pág. 223.

13. Ibídem, pág. 205.

14. Ibídem, pág 228.

15. André Bazin, "Défense de Rossellini. Lettre à Guido Aristarco, rédacteur en chef de *Cinema Novo*": Léase *Qu'est-ce que le cinéma,* París, Les Éditions du Cerf, 1985, pág. 348.

16. Michel Mourlet, "Sur un art ignoré", *Cahiers du cinéma* nº 98, agosto de 1959.

17. Eric Rohmer, "Le Goût de la beauté", *Cahiers du cinéma,* julio de 1961. Léase también: Barthelemy Amengual, "Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?" en *Positif* nº 513, noviembre de 2003, págs. 74-76.

18. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 370.

19. Nino Frank, "petit cinéma sentimental" en *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*. Institut Lumière, Actes Sud, con la ayuda de SACD, 1994, pág. 176.

20. André Labarthe, *Portrait en neuf poses,* pose 8, "L'Encerclé", INA, ORTF, 1971.

Los géneros

Entre las viejas formulas, la "cierta tendencia" y los genios aparte

Imma Merino

Gerraosteko zine frantsesean landutako gaztia ez ziren literatur egokitzapenak, hala irudita arren. Izan ere, horiek ez ziren garaiko arrakasta handieneko pelikulak izan, urte haietan horiek baino harrera hobea izaten baitzuten publikoaren aldetik komediak, polizi generoak edo abenturakoak.

Le Diable au corps

Para quienes, aparte de haber respondido a la seducción del cine clásico norteamericano, nos reconocemos adictos a las pantallas cinematográficas porque hubo un momento en que nos sentimos poderosamente atraídos por el movimiento de la *Nouvelle Vague* (aunque, por cuestiones de edad y a pesar de que ya no somos jóvenes, pueda ser por su rumor o aún por su resaca), no resulta en principio muy estimulante acercarnos (y no sé si le pasa lo mismo al hipotético lector, de manera que hasta me lo imagino saltando estas páginas) a las propuestas concebidas dentro de los géneros fílmicos durante los años cincuenta en Francia. Esto es así porque en parte supone entrar en el territorio de aquellos directores que representaron una "cierta tendencia del cine francés" (considerándola de manera más amplia que la referencia concreta de Truffaut al realismo psicológico y

su aplicación en las adaptaciones literarias de *qualité*) contra la cual reaccionaron esos apasionados críticos de *Cahiers du cinéma*, que pronto aportarían nuevas imágenes que cambiaron el cine, la manera de verlo, de vivirlo y de pensarlo. Pues la propuesta de hablar de géneros no invita a hacerlo precisamente de Robert Bresson. Ni tampoco, para continuar citando cineastas queridos por los cahieristas que crearon la *Nouvelle Vague*, del Jean Renoir que había regresado a París y del Max Ophüls que encontró cobijo en Francia para sus últimos filmes sobre la brevedad de la felicidad. Ni tan siquiera una se siente requerida para hablar de Jacques Tati o de Jean-Pierre Melville (puntos y aparte dentro del género cómico y el *film noir*, respectivamente), a pesar del hecho de que los cahieristas invocados reconocieron tantos "autores" que afirmaban su singularidad dentro de las pautas genéricas. Apelando a los géneros, una se siente más bien condenada a hablar, pongamos por caso, de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Julien Duvivier o Christian-Jaque. Directores que abordaron diferentes géneros y que, al menos en una parte que quizás hemos llegado a confundir con la totalidad, recibieron críticas demoledoras (hasta le tocó a Clouzot) por parte de los futuros "*nouvelle vaguistas*" con Truffaut a la cabeza (que para el citado Autant-Lara fue su bestia negra e hipotético culpable de su caída comercial y su desprestigio) que, sin duda, han influido en la opinión (y, debemos reconocerlo, en los prejuicios) de los cinéfilos de generaciones posteriores.

Además de los directores, hay guionistas que también salieron malparados de las críticas cahieristas a los supuestos artífices de un cine de *qualité* académico y acartonado. Concretamente, está el caso de Jean Aurenche y Pierre Bost, los adaptadores por excelencia y a los que Truffaut (en un artículo publicado en *La Revue des lettres modernes* en verano de 1958) acusa de transformar las obras adaptadas (algunas de ellas obras mayores de la narrativa francesa que él tanto amaba) en piezas teatrales mediante una construcción dramática estreñida y una simplificación abusiva. Y este caso, como es sabido, también contiene la vindicación posterior de los maltratados guionistas por parte de Bertrand Tavernier, quien continúa haciéndolo tantos años después -ahí está **Salvoconducto** (*Laissez-passer*, 2002)- de realizar su primer largometraje, **El relojero de Saint-Paul** (*L'Horloger de Saint-Paul*, 1974), adaptando una novela de Simenon con la colaboración de (invirtamos por una vez los nombres) Bost y Aurenche, con quien continuó trabajando en otros filmes. Tavernier fue también quien ya hace tiempo apuntó que el posicionamiento de Truffaut no era ajeno a las supuestas estrategias de alguien que buscaba abrirse paso como cineasta. No es el único. Recientemente, en una rueda de prensa celebrada en Barcelona a propósito de una retrospectiva de su filmografía acompañada de una selección de los filmes que determinaron su interés por el cine en su adolescencia y primera juventud, Jean-Paul Rappenau comentó que Truffaut y compañía, para afirmarse contra el cine precedente, fueron injustos con los viejos cineastas franceses a los que vapulearon. Aunque lo dijo con menos vehemencia e implicación que Tavernier. En todo caso, puede parecer revelador que la selección de Rappenau, aparte de lo que sugiere sobre la diversa filiación que pretende el director de **Bon voyage** (*Bon voyage*, 2003) y respecto las propias características de su cine, tan influido por la literatura, incluya filmes de Jacques Becker, Autant-Lara, Renoir, Max Ophüls, Jean Cocteau y Louis Malle. Revelador de una voluntad de conciliar diversas tendencias del cine francés cuando, pasado tanto tiempo y habiendo muerto (aparte de Truffaut) los cineastas entonces cuestionados, aquella polémica se percibe como algo propio de una época y, en la distancia, no se participa de la necesidad de posicionarse y de tomar partido, de manera que se quiere tender a valoraciones más ajustadas y matizadas. Aunque también hay quien pueda percibir esta actitud como síntoma de una cierta renuncia, a pesar de los resistentes, a la aventura propuesta por el cine moderno.

Nos acercaremos, pues, a la práctica de los géneros (de las formulas genéricas y sus posibles variantes) en la Francia de mediados del siglo pasado. Y así a sus autores para quizás descubrirlos menos convencionales, complacientes y monolíticos (y hasta más arriesgados y contradictorios) que lo que podamos suponer a partir de una cierta imagen recibida. Y lo haremos entrando precisamente por esa tendencia polémica que, aunque pueda resultar discutible, trataremos como género: las adaptaciones literarias que, acabada la Segunda Guerra Mundial, entraron con fuerza en el año 1946 a través de la **La Symphonie pastorale** (1946), en la que Jean Delannoy -con la colaboración de Aurenche y Bost- hizo un dramón a partir de la novela de André Gide sobre la relación entre una asilvestrada ciega perdida y un pastor que la recoge y cuida, y **Le Diable au corps** (1946), la recreación a cargo de los mismos guionistas de la célebre novela rebelde, herida y antibelicista de Raymond Radiguet que, dirigida por Autant-Lara y protagonizada por Gérard Philipe, tuvo un gran impacto y supuso un enorme éxito popular ante las iras de los movimientos católicos y los "patrióticos" ultraconservadores. Así, Autant-Lara confirmó, a nivel más ideológico que formal, una fama de izquierdista inconformista que, lamentablemente, se fue diluyendo con los años hasta llegar a vincularse en su vejez con el Frente Nacional de Le Pen. En cualquier caso, persiste la imagen de Autant-Lara como el más perseverante adaptador literario con pretensiones de

Nicole Berger, Claude Autant-Lara y Colette

los años cincuenta en Francia. Ahí están dos películas realizadas en 1953 y 1954, respectivamente: **Le Blé en herbe** (otro escándalo, a partir de una novela de Colette sobre la iniciación sexual de un adolescente por parte de una mujer madura) y la bastante ampulosa transposición de **Le Rouge et le noir** que, encorsetando el apasionado estilo stendhaliano en un drama de caracteres envuelto en imágenes con voluntad esteticista, contribuyó a su mala fama, que lo fue más entre la crítica literaria que, Truffaut aparte, en la cinematográfica. Años antes, Christian-Jaque también se atrevió, sin inspiración pero con bellos decorados, a abordar otra obra maestra de Stendhal, **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse de Parme*, 1948), aunque la adaptación televisiva realizada mucho más tarde por Mauro Bolognini casi la convierte en una película estimable. Continuando con Autant-Lara, en 1955 rodó una extrañeza desconocida (después de su fracaso comercial ha devenido prácticamente invisible) que, adaptando **Margarita de la noche** (*Marguerite de la nuit*, 1955), de Pierre Mac Orlan, retoma el mito de Fausto llevándolo al París de los años veinte. Un año más tarde, a partir de una novela de Marcel Aymé, apuntó en **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*) un retrato muy corrosivo y nada complaciente del Paris ocupado de 1943 que, aunque parezca extraño, mereció el reconocimiento en la revista *Arts* del mismísimo Truffaut, que valoró la malicia del film sugiriendo que Autant-Lara había encontrado por fin el tema de su vida mediante un guión que le había permitido sublimar épicamente la exageración, el mal humor y la vulgaridad. Pero, en 1956, cuando apareció **La travesía de París**, el director ya había empezado a caer en desgracia. ¿Tuvo sus efectos el ataque contra una "cierta tendencia del cine francés"? Autant-Lara siempre creyó que sí.

El historiador Jacques Siclier, en un estudio sobre el cine francés de 1945 a 1968 (1), sostiene (basándose en los criterios de producción y las recaudaciones en taquilla) que los dardos envenenados de Truffaut no apuntaban al cine de fácil divertimento y géneros establecidos que los franceses de la posguerra consumían de manera preferente y, en cualquier caso, mucho más que las adaptaciones literarias o el "verdadero" cine de autor que se le quería contraponer. Lo que gustaba mucho eran los productos (entre la comedia de espionaje y la de bulevar) de André Hunebelle, quién empezaba con la letra M todos sus títulos -por otra parte, bastante significativos respecto a sus pretensiones: **Millionnaires d'un jour** (1949), **Méfiez-vous des blondes** (1950), **Ma femme est formidable** (1951) o **Mon mari est merveilleux** (1953)- y consiguió dar un nuevo barniz (o simularlo) a viejas fórmulas. Dentro de la tradición del *vaudeville*, fue justamente el "pobre" Claude Autant-Lara quién, en 1950, ensayó una propuesta original y por ello mismo tan desconcertante que el público se resistió a sus encantos. Ante la recepción a **Occupe-toi d'Amélie** (1949) -un juego teatral con personajes saliendo del escenario para entrar en la vida, de manera que casi se le podría aplicar la celebre frase de Ana Magnani al final de la renoiriana **La carroza de oro** (*La Carrosse d'or*, 1952): *"¿Dónde acaba el teatro?, ¿Dónde empieza la vida?"*-, Autant-Lara advirtió que el público francés no se manifestaba muy amante de los cambios, por mucho que, dentro de las formas múltiples de la comedia, ya existiesen los juegos teatrales que un autor *boulevardier* como Sacha Guitry (aún activo en los años cincuenta después de ser represaliado por hacerse tan visible y brillante en el París ocupado por los alemanes) transportó al cine a partir de mediados de los años treinta.

De hecho, en los años cincuenta, parece revelador que Fernandel se consolidase como el cómico francés más popular. Da la impresión de que inmediatamente después de la guerra se entregó a la gran farsa y las grandes muecas en comedias donde la sutileza es ignorada. Sin embargo, también es cierto que demostró su talento con Marcel Pagnol -**Naïs** (1945) y **Topaze** (1951)- y que, en esos mismos años cin-

Don Camilo

cuenta, entró en contacto con diversos directores -el propio Sacha Guitry en **Tu m'as sauvé la vie** (1950), Jacques Becker en **Ali Baba y los cuarenta ladrones** (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954), aunque ni una ni otra sean de lo mejor de los dos, Henri Verneuil y, ¿cómo no?, Autant-Lara en **L'Auberge rouge** (1951)- que dan un vuelco de cierta *qualité* a su carrera. Y, luego, evidentemente, está el gran éxito de los "Don Camillo" **-Don Camilo** (*Le Petit monde de Don Camillo*, 1951) y **Le Retour de Don Camillo** (1952)-, dirigidos por Julien Duvivier y donde Fernandel interpreta al párroco de un pueblo en una Italia dividida entre democratacristianos y comunistas. En todo caso, a pesar de considerarse un producto de la época entre el estudio social y el divertimiento, Pierre Sorlin (2) habla de la Italia inesperada de los "Don Camillo" y se fija en una sorprendente secuencia casi documental de la segunda parte sobre la crecida del Po.

Aparte de Fernandel, entre los actores cómicos surgidos en esos años, también destaca la popularidad de Bourvil, quién, sobre todo en filmes de André Barthomieu (más que un director, de la estirpe de los fabricantes de películas de todo a cien, rentables eso sí), se cansó de interpretar a inocentes de buen corazón, por no decir tontos de pueblo concebidos para reírse de ellos, aunque, eso sí, también con buen corazón. Sin embargo, Henri-Georges Clouzot -en **Miquette et sa mère** (1949)- y Hervé Bromberger **-Seul dans Paris** (1951)- le dieron otro juego menos estereotipado y le sacaron otro jugo que invitó a otras destilaciones del actor en la citada **La travesía de París** y, en un giro hacia registros dramáticos, hasta interpretando a Thénardier en **Los miserables** (*Les Misérables*, 1958), adaptación de la novela capital de Victor Hugo a cargo de Jean-Paul Le Chanois.

Dentro de la comedia francesa de los cincuenta hay bastante vulgaridad (en sus diversas acepciones) y en definitiva mediocridad, de la que no se escapa precisamente la variante de la comedia musical, que cuenta con la presencia supuestamente encantadora del perfumado tenor Luis Mariano en diversas operetas filmadas de los primeros años cincuenta, como **Andalousie** (R. Vernay, 1950), **Violetas imperiales** (*Violettes impériales*; R. Pottier, 1952) y **La bella de Cádiz** (*La Belle de Cádiz*; R. Bernard y E. Fernández. Ardavín, 1953). Pero el citado Jacques

Violetas imperiales

Siclier apunta que, como síntoma de un nuevo humor más afinado y original, también se reconvirtió el actor y a la vez autor Nöel-Noël -del campesino Adamaï Joseph creado en los años treinta a la sátira poética, por ejemplo en **La Vie chantée** (1951), que dirigió él mismo-, mientras que Carlo Rim apunta al humor negro -de **L'Armoire volante** (1948) a **Les Truands** (1956)-, con una familia de ladrones interpretada por Yves Robert, Eddie Constantine, Jean Richard y Nöel-Nöel, pasando por **Escalier de service** (1955), y Roger Pierre y Jean-Marc Thibault se liberaron de André Berthomieu y Maurice Labro para divertirse en **La Vie est belle** (1956) y participar en la manera precisa de abordar el burlesco por parte de Jean Lavaron: **Les Motards** (1958) y **Les Héritiers** (1959). También es en los años cincuenta (después de muchos pequeños papeles, consigue el primer protagonismo en 1957 con **Comme un cheveau sur la soupe**) cuando se revela un cómico tan poco sutil como Louis de Funès, que no por nada pero sería el más popular en la Francia de los años sesenta y setenta, aunque también trabajó con un cineasta original e ingenioso, Norbert Carbonnaux, que mereció la bendición de André Bazin por **Courte tête** (1956), una sátira sobre el mundo de las carreras y las trampas de las apuestas. A Carbonnaux se le ha comparado con Tati, pero este es un caso aparte, por no decir un genio aparte, dentro del género cómico (y el cine en general) y constituye él solo una variante ciertamente poética del burlesco. Su cine sale de él mismo, trasciende lo genérico, crea un mundo propio: a partir de la observación de los comportamientos cotidianos, crea un humor visual con una intencionadamente ruidosa atmósfera sonora. Sólo apuntaremos aquí que, a principios de la década, crea el personaje de Monsieur Hulot (hombre singular, en su misma torpe relación con los objetos del mundo moderno, en la sociedad contemporánea tendente al gregarismo) con **Las vacaciones del señor Hulot** (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1952) y que con su siguiente película, rodada seis años más tarde, **Mi tío** (*Mon oncle*), consigue un notable éxito comercial y popular. Sin embargo, como apuntamos, los mayores éxitos de la siguiente década estaban destinados a Louis de Funès.

Lo cómico y el éxito nos invitan ahora a abordar otro género, el de aventuras, aunque quizás también deberíamos matizar que con trasfondo histórico. Esto es así porque su máximo éxito a nivel popular se produjo en 1952 con **Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*), donde Christian-Jaque narra con sentido del humor (tanto que se podría hablar de comedia de aventuras, muy cultivada en los filmes norteamericanos de capa y espada) y ritmo endiablado las aventuras de un pícaro vividor enrolado a la fuerza en el ejercito de Luis XV. Gérard Philipe se muestra divertido en este film juguetón y simpático (mucho más que el *remake* recientemente perpetrado con Vincent Pérez interpretando el mismo personaje) para todos los públicos. En cualquier caso, tiene un encanto que lo singulariza dentro de los

filmes franceses de capa y espada que, nuevamente, tuvieron como realizador especializado a André Hunebelle, el cual, entre otras novelas, se atrevió a adaptar **Vuelven los mosqueteros** (*Les Trois mousquetaires*, 1953). Años más tarde, ya iniciados los sesenta, la célebre novela aún tendría una adaptación francesa más torpe realizada por Bernard Borderie.

Volviendo a Christian-Jaque, el género histórico le tentó (sin mucho rigor propiamente histórico que digamos) sirviendo al estrellato de una bellísima actriz, Martine Carol -no hace falta recordarlo, pero su gran papel se lo ofreció Max Ophüls con **Lola Montes** (*Lola Montès*, 1955)-, que se había revelado para el gran público con **Caroline chérie** (1951), film de Richard Pottier a partir de una novela histórica de Jacques Laurient (que utilizaba el seudónimo de Cécil Saint-Laurent), sobre las andanzas de una joven aristócrata para sobrevivir a la furia decapitadora de la Revolución Francesa. Nos permitiremos apuntar que, en **La inglesa y el duque** (*L'Anglais et le duc*, 2001), Eric Rohmer se muestra muy "moderado" en su acercamiento al terror revolucionario. Y, como si en esa Francia de los años cincuenta soplaran vientos favorables a una restauración monárquica, una de las películas de Christian-Jaque hasta convierte en respetable a Madame du Barry, la favorita de Luis XV. Puestos a rehabilitar -aparte del hecho de que director y actriz también coincidieran en la difícil aventura de edulcorar el personaje de **Nana** (*Nana*, 1955), de Zola-, hasta lo hicieron con **Lucrèce Borgia** (1953). No la convirtieron en una santa, pero sí en una víctima de conjuras. Pero sí hubo santos (o que podrían serlo) en el cine francés de la época, pues también hay algunas muestras de cine religioso y, por tanto, moralmente edificante. Ahí está **Teresita del niño Jesús** (*Procès au Vatican*, 1951), donde André Haguet se acerca a la figura de Thérèse Martin, la carmelita de Lisieux, de una manera muy diferente a la conmovedora austeridad con la que, años más tarde, lo hizo el gran Alain Cavalier en **Thérèse** (1986). El mismo Haguet también dirigió (por así decirlo) **Il est minuit, docteur Schweitzer** (1952), en la que Pierre Fresnay, interpretando al médico misionero Albert Schweitzer, intenta aliviar el sufrimiento de sus enfermos (a veces con la ayuda de una jovencísima Jeanne Moreau) en el Gabón de los primeros años del siglo XX. En 1947, Pierre Fresnay ya había interpretado a Vincent de Paul (**Monsieur Vincent**; *Monsieur Vincent*, de Maurice Cloche), y -para no extendernos más en un género "trascendido" por la espiritualidad de Bresson, que no sólo se manifiesta en **El diario de un cura de campaña** (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951)- luego asumió el papel de un sacerdote que se rebela ante Dios para volver a él en **El renegado** (*Le Défroqué*, 1953), un melodrama exasperado dirigido sin control (y mucha catequesis) por Leo Joannon.

¿El melodrama? Cuesta encontrarlo nítidamente porque sus materiales potenciales fueron desarrollados en clave realista (dentro de una propia tradición del cine francés, a veces decantada a lo poético, pero

Lucrèce Borgia

que deviene más social a partir de cierta influencia ambiental del neorrealismo italiano) por Marcel Carné, Yves Allégret, Clouzot, Grémillon, Daquin o Le Chanois, entre muchos otros.

Finalmente, el género policíaco sí se desarrolla en los años cincuenta, aunque, como hace constar Pierre Sorlin en su ya citado estudio sobre el cine popular de la época, no tenga raíces profundas en Francia y antes de 1940 prácticamente no exista. Primero hemos apuntado el policíaco, pero también el *film noir* que, dada su probada dimensión comercial, proliferó con resultados desiguales. Respecto a la fórmula policíaco-detectivesca, el cine no puede ser ajeno a la atracción ejercida por el comisario Maigret en numerosos lectores. Después de que, en 1948, Charles Laughton interpretará el personaje concebido por Simenon en **El hombre de la Torre Eiffel** (*The Man on the Eiffel Tower*), rodada por Burgess Meredith en París, Michel Simon lo encarna en un *sketch* de **Tres momentos de angustia** (*Brelan d'as*; Henri Verneuil, 1952), pero, a finales de la década, Jean Gabin deviene Maigret (y así se tiende a identificar su imagen con este actor entonces tan popular) en adaptaciones realizadas por Jean Delannoy, director de talento discreto: **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*, 1958) y **Maigret en el caso de la condesa** (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, 1959). Pero Simenon no sólo es adaptado por Maigret, de manera que diversos cineastas intentarán atrapar su atmósfera: Henri Decoin (**La Verité de Bébé Donge**, 1952), Henri Verneuil (**Le Fruit défendu**, 1952) y, de nuevo y entre otros, Autant-Lara **-En caso de desgracia** (*En cas de malheur*, 1957)-.

Pero, al margen de Simenon y su Maigret, el cine francés adoptó un agente federal americano inventado por el escritor inglés Peter Cheyney: Lemmy Caution, encarnado por el flemático y casi impasible Eddie Constantine -al cual Godard incorporó más tarde a su cine en el corto **La Paresse** (1961) y en **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*, 1965)-, bajo la dirección de Bernard Borderie: **Cita con la muerte** (*La Môme vert-de-gris*, 1953) y **El club del crimen** (*Les Femmes s'en balancent*, 1953) son algunos de los títulos de una serie más referible por su gran éxito comercial que por su calidad. Además, Constantine le debe su popularidad, pero estuvo mucho mejor en algunos filmes de John Berry (huido a Francia a causa de la "caza de brujas" del nefasto McCarthy) a la manera de la serie B norteamericana: **La que se va a armar** (*Ça va border*, 1954) y **Manos asesinas** (*Je suis un sentimental*, 1955). Otro represaliado del macartismo, Jules Dassin, también aportó un film notable dentro del cine negro: **Rififi** (*Du rififi chez les hommes*, 1955), con una antológica secuencia del robo de una joyería. Berry y Dassin aportaron experiencia, densidad, forma y nervio a un género negro que, mayormente, se estaba desarrollando en Francia con vulgares filmes de gánsteres llenos de tópicos. Hay mucho material, y también mucho olvidable y olvidado. Pero, claro, hay individualidades como la de Jacques Becker, que hizo un film policíaco de época **-Las aventuras de Arsenio Lupin** (*Les Aventures d'Arsène Lupin*, 1957), sobre el personaje de Maurice Leblanc que el cine francés también ha recuperado recientemente-, pero, aparte de las atmósferas negras de otras películas suyas, realizó la notable **Touchez pas au grisbi** (1954), donde Jean Gabin está formidable en el papel de un gánster envejecido. Y también está Henri-Georges Clouzot, aunque respecto al género su obra más notable, **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*), la realizó en 1947 adaptando una novela de Stanislas-André Steeman. A partir de una historia policíaca, Clouzot profundizó mucho en las ambigüedades de la naturaleza humana. Finalmente, el gran cineasta francés revelado en los cincuenta dentro de las atmósferas del *film noir* (que exploró a su manera silenciosa) habitadas por gente del hampa, es Jean-Pierre Melville. Ahí, en esos años, ya están **Quand tu liras cette lettte** (1953), **Bob le Flambeur** (1955) y **Deux hommes dans Manhattan** (1959), un homenaje al cine negro norteamericano rodado en las calles a la manera de la *Nouvelle Vague*. Porque con Melville, que aún daría parte de lo mejor de sí mismo en los años sesenta de manera paralela a los jóvenes directores que revolucionaron el cine, encontramos a "uno de los nuestros".

NOTAS

1. Jacques Siclier, *Le Cinéma français. 1. De* ***La Bataille du rail a La Chinoise, 1945-1968***, París, Ramsay Cinema, 1991.

2. J. P. Bertin-Maghit (ed.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, París, Association Française de Recherche sur l'Històire du Cinéma, 2000.

El documental francés de la Liberación a la *Nouvelle Vague*

Antonio Weinrichter

Fikziozko pelikulak bezain ezagunak ez izan arren, dokumentalak oso genero landua izan ziren Frantzian Liberazioaren ondoren. Eremu horretan gerora Nouvelle Vague*-ko kide izan zirenek beren lehenengo armak beilatu zituzten, eta formatu horren askatasunean eremu hobezina topatu zuten beren proposamen estetiko berrietako batzuk garatzeko.*

Nuit et brouillard

Cuando François Truffaut escribió su famosa diatriba contra *une certaine tendance* del cinema francés de posguerra, que conocía un cierto estancamiento hacia mediados de la década de los años cincuenta (esa tradición de *qualité* apenas redimida por títulos puntuales de Bresson y Tati, más las aportaciones de los recuperados Renoir y Ophüls), no podía referirse al variado y creativo trabajo desarrollado en el terreno documental. Por más que este no se considerara "auténtico cine", o no fuera visto como su meta final en el oficio por los que se dedicaban a él, el hecho es que el marco administrativo de la industria francesa favoreció que un cierto número de cineastas -no necesariamente, repetimos, poseídos por una vocación documentalista- dieran sus primeros pasos en este terreno: existía desde la posguerra una concepción del "meritoriaje" que obligaba a trabajar en otras

funciones en la industria antes de acceder a la dirección de largometrajes (de ficción); por otro lado, en 1953 se aprobó una ley de ayudas para cortometrajes de "valor artístico", que promovió la producción de filmes experimentales, de carácter documental y también de obras a mitad de camino entre ambos modos que Jean Mitry llamaba *documentaires poetiques* (1). Las cosas cambiaron en 1959 con la llamada ley Pinay-Malraux que favoreció el debut en el campo del largo al distribuir sus ayudas a la calidad sobre guión y no, como la ley de 1953, sobre el film ya realizado (el resultado: más de cuarenta óperas primas en 1960); pero para entonces el nuevo paradigma del *cinéma verité* ya servía para atraer directamente, y no como desvío previo, al campo del documental a un nuevo grupo de cineastas.

Sea como fuere, lo cierto es que el cine de no ficción francés de los años cincuenta ofrece un campo de trabajo privilegiado para la generación de cineastas que sucede a los que debutan en la posguerra, propone una renovación de las formas y sobre todo de los temas documentales y, como se suele repetir, anuncia y prepara el terreno para la eclosión de la *Nouvelle Vague*... que eclipsará todo el cine anterior, incluido el propio documental. En efecto, el relato canónico del nuevo cine francés privilegia su asumida filiación respecto al trabajo anterior de Renoir, Bresson, Melville o el propio Vigo, olvidando el vínculo mucho más inmediato que le une con su tradición documental (vínculo casi tan directo como el que existió entre el *Free Cinema*, que no fue más que una serie de cortometrajes documentales aglutinados por un manifiesto, y el nuevo cine realista británico). Este puente entre la ficción y la no ficción se revela en el juego de reflejos y trayectorias que cruzan de una orilla a la otra: Louis Malle, enrolado en el Calypso como cameraman en 1953, filma para Jacques-Yves Cousteau **El mundo del silencio** (*Le Monde du silence*) en 1955, si bien luego no volvería al cine factual hasta su experiencia india; Alain Resnais monta en 1947 el film de compilación de Nicole Védrès **Paris 1900**, que anticipa sus posteriores experimentos con la memoria y el montaje, y luego desarrolla una brillante carrera documental, de la que aún quedan vestigios en el brillante empleo de material de archivo en su ópera prima de ficción, **Hiroshima, mi amor** (*Hiroshima, mon amour*, 1959); Agnès Varda también mezcla elementos documentales y de ficción en **La Pointe courte** (1955), película que suele citarse como "adelantada" de la nueva ola, y luego desarrolla su estimulante carrera circulando con plena libertad entre ambos modos; por no hablar, en fin, de la confesada influencia del cine de Jean Rouch en la temprana vocación "antropológica" de Jean-Luc Godard.

Si hubo alguien que comprendió bien la importancia del documental francés de posguerra, ese fue André Bazin. Los escritos de un observador tan fiable demuestran que pensaba que el documental hizo algo más que cumplir una función testimonial de su tiempo, por lo que supuso de renovación en la forma de pensar y representar la realidad; de ello se benefició enseguida la *Nouvelle Vague*, pero también sirvió para alumbrar la noción posterior de que todo el cine moderno se funda en la exploración de la línea de tensión y de las vías de convergencia entre documental y ficción. Bazin no llega a plantear exactamente esta formulación, con la que sin duda se habría mostrado de acuerdo, pero se apoya en la práctica documental para apuntalar su noción de realismo cinematográfico (bien entendido que el documental no es "realista": eso sólo puede serlo un modo de ficción, como el neorrealismo), al menos en lo que respecta a su secular desconfianza respecto a la facilidad manipuladora del montaje: no está de más recordar aquí que el famoso texto de Bazin que se titula precisamente *Montage interdit*, en donde asocia la especificidad cinematográfica con el *"respeto fotográfico de la unidad espacial"*, y el montaje con el trucaje, no se nutre apenas de ejemplos de cine de ficción convencional, sino de títulos de Jean Tourane (que antropomorfiza animales) y Albert Lamorisse (que hace lo propio con objetos como "globos rojos"), cuya *"credibilidad está indudablemente ligada a su valor documental"*, así como del propio Flaherty. No se trata de un ejemplo aislado: el primer grupo de artículos de *¿Qué es el cine?* lleva por título "Ontología y lenguaje" y recupera, junto a textos sobre Charlot, Tati y Wyler, una abrumadora cantidad de análisis de filmes documentales. Ello resulta tanto más significativo cuando se considera que Bazin se propuso recopilar en este primer bloque escritos suyos *"alrededor de un tema crítico: los fundamentos ontológicos del arte cinematográfico o, si se quiere, en términos menos filosóficos, el cine como arte de la realidad"* (2). El documental recibe una cobertura igualmente amplia en otra antología baziniana, esta editada por Jean Narboni y no por el propio Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (3): en la sección titulada precisamente "Le Nouveau cinéma français" predomina la no ficción sobre la ficción: ello sirve, de nuevo, para subrayar que una de las principales líneas de renovación del cine francés anterior a la *Nouvelle Vague* se encontraba en la práctica documental... de cineastas que, irónicamente, por cierto, estaban en la "otra orilla", como Resnais, Varda, Rouch, Franju o Marker.

Si bien parece un tanto temerario hablar de un "movimiento documental" (tal y como hacen algunos historiadores anglosajones como David A. Cook o Raymond Durgnat), sí cabe anotar una serie de rasgos en la producción documental francesa de posguerra que se apartan de la tradición anterior del género. Tomando en consideración a los cineastas

Les Maîtres fous

Toute la mémoire du monde

que mejor conocemos (los que resaltan Bazin y las historias del cine de Cook, David Bordwell *et al.*) parece evidente que sus obras forman un corpus que apunta a una noción nueva de documental: a diferencia del cine americano del *New Deal* y de la escuela británica de Grierson, el documental no se ve ya "solamente" como un arma para agitar conciencias e instigar una "mejora social". Vayamos por partes: no es que se eludan los contenidos ideológicos o históricos, pero tampoco se privilegia siempre un enfoque "directamente" político. Esto se acusa más en una práctica que se presume tan comprometida con su tiempo histórico como la del documental, pero no hace sino reflejar cierta condición general de la cultura de posguerra: si Godard lamentaba en 1965 que el cine de ficción no hubiera hecho filmes *"en términos políticos"* sobre la Ocupación, la Resistencia y la Liberación, como sí se habían hecho en Italia, el documental tampoco se redime de esta falta quizá hasta el aldabonazo de **Le Chagrin et la pitié** (Marcel Ophüls, 1969). El éxito que conoce en 1945 **Paris 1900**, un film de montaje de *actualités* de la Francia anterior a la (Primera) Guerra Mundial se debió sin duda al anhelo de recuperar una era de mayor inocencia; y este deseo de empezar de nuevo enlazando con un pasado pretraumático está quizá presente también en las sentimentales evocaciones de figuras de ese pasado que hace Franju en **Le Grand Méliès** (1952) y **Monsieur et Madame Curie** (1953).

Un tema que sí abordó el documental, y le trajo no pocos quebraderos de cabeza, fue el del colonialismo en general y el de la conflictiva descolonización de Argelia en particular. René Vautier sufrió una cifra récord de condenas por su alegato contra el colonialismo en **Afrique 1950** (1949); convertido ya en militante del Frente de Liberación Nacional (FLN) rueda en 1957 **L'Algerie en flammes**, sobre la independencia argelina, que también es prohibido. Como asimismo se prohibieron dos documentos de primer orden sobre la "herencia" colonial: **Les Statues meurent aussi** (A. Resnais y C. Marker, 1953) es una denuncia indirecta del expolio de la cultura africana a través de las estatuas que se exhiben en los museos de la metrópoli; mientras que la legendaria **Les Maîtres fous** (J. Rouch, 1955; estrenada en 1957) presenta una alucinante sesión de "magia negra" en la que unos nativos de Ghana se revelan poseídos por los espíritus de... sus antiguos opresores coloniales (esta obra de antropología "trance" inspiró la obra de Jean Genet *Les Noirs*) (4). En fin, algún estudioso ha sugerido que la monumental **Nuit et brouillard** (1955), con la que Resnais rompía el silencio -y el *impasse* que postuló Adorno sobre la posibilidad de hacer arte después de Auschwitz- sobre el Holocausto, no miraba sólo hacia un ignominioso pasado: contenía en realidad un toque de aviso en torno a los excesos del ejército francés en el en ese momento muy actual conflicto argelino. Signo del compromiso de los documentalistas con su época, hubo más filmes que fueron prohibidos, como **Cuba Sí!** (1961); pero en otros casos el enfoque fue más indirecto de lo que sugiere este contundente título de Chris Marker. Por ejemplo, hay un grupo de títulos de Resnais y Franju que parecen acometer un recorrido de ciertas instituciones y establecimientos casi tan programático como el que años después emprenderá el americano Fred Wiseman: el museo de **Les Statues meurent aussi**, la biblioteca nacional de **Toute la mémoire du monde** (1957) y el campo de concentración de **Nuit et brouillard** (visto, y esto es parte del revolucionario carácter de esta obra maestra, como una institución

Les Statues meurent aussi

Le Sang des bêtes

para la muerte), por lo que respecta a Resnais; y, por parte de Franju, el museo-asilo de **Hôtel des Invalides** (1951), la planta de acero de **En passant par la Lorraine** (1950), la catedral de **Nôtre-Dame, Cathédrale de Paris** (1957) y por supuesto el matadero de animales de **Le Sang des bêtes** (1948). La conexión explícita que establece Franju en esta última entre los trenes que conducen las reses al matadero y los trenes de los campos de concentración es una turbadora instancia de una veta oculta de surrealismo contenida en el documentalismo francés (véase también **Les Maîtres fous**), lo que quizás explica por qué a veces el sentido del documental más "comprometido" o airado no puede reducirse a un progresismo convencional.

Hôtel des Invalides

A este respecto cabe recordar el entusiasmo delirante y casi militantemente surrealista que comparten dos mentalidades tan diferentes como la de Franju (5) y la de Bazin (6) por un documental quirúrgico del doctor Thierry de Martel de bien explícito título: **Trépanation pour crise d'epilepsie Bravais-Jacksonienne**... El más conspicuo practicante de cine científico francés, Jean Painlevé, no necesitó de la ayuda de este tipo de "lecturas creativas", que se apropian de un texto, para darle un contenido *fantastique* a sus populares documentales zoológicos: uno de los más famosos, **Assassins d'eau douce** (1946), mostraba escenas de indecible crueldad submarina a los acordes de jazz "salvaje" de la orquesta de Duke Ellington. Ello provocó protestas del público ante semejante licencia artística, pero para otros constituyó una revelación: esta visión alucinada de la naturaleza *"mezclaba las vetas surrealistas más virulentas: la auto-alienación disciplinada del laboratorio surrealista, el anti-humanismo de los acefálicos, y un poco de humor Dadá"* (7). En fin, el trabajo de Painlevé en un marco (presumiblemente) tan alejado del ámbito estético como es el del registro científico no hace sino confirmar ciertas conexiones poco ortodoxas del documentalismo francés.

Si la función testimonial del documental se plasmó en ocasiones en formulaciones heterodoxas es porque en Francia el formato factual se consideraba "también" como un vehículo de expresión personal. Este *parti pris*, que introduce el punto de vista y luego la subjetividad, unido a la tradición literaria, *belleletriste*, de la cultura francesa, servirá para alumbrar un modo ensayístico que hoy se nos aparece como una indudable ampliación del paradigma del documental clásico. Los documentales franceses de posguerra que conozco no despliegan necesariamente un nuevo repertorio de técnicas expresivas; muchas de las que utilizan ya estaban ensayadas en la etapa fundacional en la que documental y vanguardia aparecían más ligados de lo que lo estarían en los "politizados" años treinta. Los dos momentos de **Hôtel des Invalides** en los que Franju corta directamente de un primer plano de una hermosa joven a una imagen de los "desastres de la guerra" revelan una estética del montaje como choque procedente del mudo; el recorrido a la inversa del proceso de fabricación del plástico en **Le Chant du styrène** (A. Resnais, 1958) evoca un similar retorno a la semilla respecto a la industrialización de la leche ensayado por Dziga Vertov en uno de sus noticiarios revolucionarios de los primeros años veinte; el título fundacional del documental de posguerra, **Farrebique** (G. Rouquier, 1946), es un estudio de la vida rural que alterna el docudrama posflahertiano (las escenas

de la familia en el comedor del hogar) e incluso momentos de concepción casi observacional (escenas sin diálogos de trabajo en el campo) con secuencias "poéticas", llenas de insertos y efectos expresivos, como las que muestran la llegada del invierno o de la primavera, que remiten al modelo de montaje asociativo de las sinfonías urbanas; y al menos otro título de Rouquier, **La Sel de la Terre** (1950), revela también -según Roy Armes- una apreciable influencia de la escuela de montaje soviética. Quizá la principal novedad del documental de posguerra resida sobre todo en los temas elegidos y en la forma de desplegar su reflexión sobre ellos. No buscan el interés social ni "formar a las clases populares", sino que eligen temas excéntricos o de carácter intelectual y reflexionan sobre ellos de manera oblicua: tantean el mundo real con la libertad del ensayo literario y a menudo la expresión de una inteligencia pensante o poetizante prima sobre lo expositivo.

Alexandre Astruc había publicado en 1948 su famoso texto sobre la *caméra-stylo* en donde sugería que el cine iba a librarse de la *"tiranía de lo visual"* y de las *"exigencias de la narración"* para *"encontrar una forma con la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película"* (8). Esta vocación reflexiva del cine no se plasmó en las películas que rodó Astruc cuando pasó a la realización, pero sí en las que dirigieron enseguida Resnais y Marker. Exactamente diez años después del "manifiesto" de la *caméra-stylo*, Bazin escribió una reseña de **Lettre de Sibérie** (Chris Marker, 1957) en donde sentaba las bases de un eventual modo de cine-ensayo que la obra posterior de Marker convertiría en esplendorosa realidad. Para Bazin, el *film-essai* aportaba una nueva forma de montaje que él llamaba horizontal: *"La imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierto modo se relaciona lateralmente con lo que se dice de ella. Mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora y es desde ella de donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo (...). La materia prima es la inteligencia, la palabra hablada su expresión inmediata, y la imagen sólo viene en tercer lugar, en relación a esa inteligencia verbal"* (9).

Esta predominancia del discurso verbal amenazaba, como no dejó de observar Bazin en su pionero texto, la primacía de la imagen y del montaje entre imágenes, es decir, de los efectos discursivos "específicos" del cinematógrafo. Pero aún antes de hacerse "reflexivo", es decir, de tantear un formato para discutir ideas, el documental francés se distinguió por su carácter "auto-reflexivo" (lo que es algo muy distinto, aunque ambos términos tiendan a usarse como si fueran equivalentes: la ficción modernista, por ejemplo, tiende a ser auto-reflexiva mientras que hay obras de no ficción que son "simplemente" reflexivas, sin llamar la atención sobre su funcionamiento textual). Cuando, en los años setenta, la crítica del formato documental se centró en poner en evidencia la noción de verosimilitud que lo sustentaba buscando ejemplos de estrategias auto-reflexivas que apuntasen al proceso de producción de sentido del documental, encon-

Georges Rouquier durante el rodaje de **La Sel de la Terre**

traba a menudo esos ejemplos en las películas que nos ocupan. **Lettre de Sibérie**, por sus deliberadas discrepancias entre el comentario y lo que mostraban las imágenes en momentos como la famosa secuencia repetida tres veces de Yakutsk. O **Nuit et brouillard**, por el carácter literario, pero sobre todo personal, del comentario de Jean Cayrol que desafiaba la tradición de imperturbable objetividad de la clásica "voz de Dios" del documental: *"Mientras hablo, el agua cubre las fosas comunes"* o *"La única huella -pero hay que saberlo- son las marcas de las uñas en el techo"*.

Incluso **Chronique d'un été**, que adoptaba la forma de una inocente encuesta sobre cómo vivía la gente en un momento determinado (París, verano de 1960), incluía en el texto su propio proceso de rodaje, desafiando el "efecto de realidad" del documental que tanto depende de mantener invisible su condición de ser algo construido: Rouch y el sociólogo Edgar Morin aparecen al principio comentando el proyecto y discutiendo si se puede filmar una conversación "natural" con la cámara delante, le enseñan el material filmado a sus encuestados para que lo comenten, y vuelven a salir juntos al final para evaluar el resultado (*"Creo que estamos en un aprieto"*, dice Morin como conclusión). A diferencia del *direct cinema* americano, el *vérité* de Rouch y Morin incorporaba entrevistas y no escondía la participación del documentalista como catalizador en la filmación (y, de hecho, Rouch criticó la ausencia de narración en el cine directo, al que acusaba de producir tan sólo "informes certificados"). Pero estamos ya en 1960, con Rouch como figura tutelar tanto de cierta ficción moderna (Godard, Rozier) como del cine de no ficción, que seguirá recurriendo al modo participativo pasado el momento de vigencia del término *cinéma vérité*. Entre el final de la guerra, cuando **Farrebique** sustituye el comentario del narrador por el dialecto local de sus campesinos (por vez primera se oía hablar a los actantes de un documental con sonido sincronizado), y los albores del documental moderno, cuando **Chronique d'un été** sustituye la performatividad dramatizada y puesta en escena del film de Rouquier por entrevistas rodadas a pie de obra, el cine de no ficción francés ha seguido una trayectoria que merecería ser conocida mejor.

NOTAS

1. Cf.: *Le Cinéma expérimental*, París, Seghers, 1974, págs. 298 y ss. Mitry distingue entre estos documentales poéticos (los que hacen Rouquier, Epstein, Franju e incluso Cousteau y Painlevé) y los de carácter "etnográfico o social" (entre los que incluye alguno de Resnais).

2. André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 11. El texto mencionado sobre el "Montaje prohibido" aparece a partir de la pág. 110.

3. *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma*, París, 1998 (orig. 1983).

4. Si bien el carácter etnográfico del cine de Rouch parecería apartarle de la corriente principal del documental francés hasta la aparición de su esencial **Chronique d'un été** en 1960, lo cierto es que su cine africano -muy mal conocido- aparece repleto de innovaciones, comenzando por la noción esencial de que el documentalista, antropólogo o no, es un observador que influye en la acción que está filmando. Rouch pensaba, como su antecesor Dziga Vertov (de quien tomó el nombre de "cine-verdad"), que el ojo de la cámara era más perspicaz que el ojo humano, más aún, que la presencia de la cámara estimulaba la espontaneidad del sujeto. La idea de rodar cámara al hombro, en contacto físico inmediato con el mundo al que se asomaba, se debió a que perdió el trípode río abajo cuando acometió su primer rodaje en 1946. Tras hacer unas filmaciones sin sonido para **Moi, un noir** (1958), se le ocurrió grabar la voz de uno de sus protagonistas pidiéndole que comentara *a posteriori* las imágenes en las que aparecía, poniendo así en cuestión el viejo problema de la mirada colonialista que se reserva la última palabra sobre el sujeto "primitivo" que filma. Lo que parecía la solución a un mero problema técnico le llevó a desarrollar la idea de una "antropología compartida": *"un nuevo sistema de investigación que consiste en compartir la creación con las personas que antes sólo eran objetos de estudio"*. Después Rouch aplicaría este sistema participativo a la creación de lo que llamaba etno-ficciones como **Jaguar** (1957) o **La Pyramide humaine** (1959).

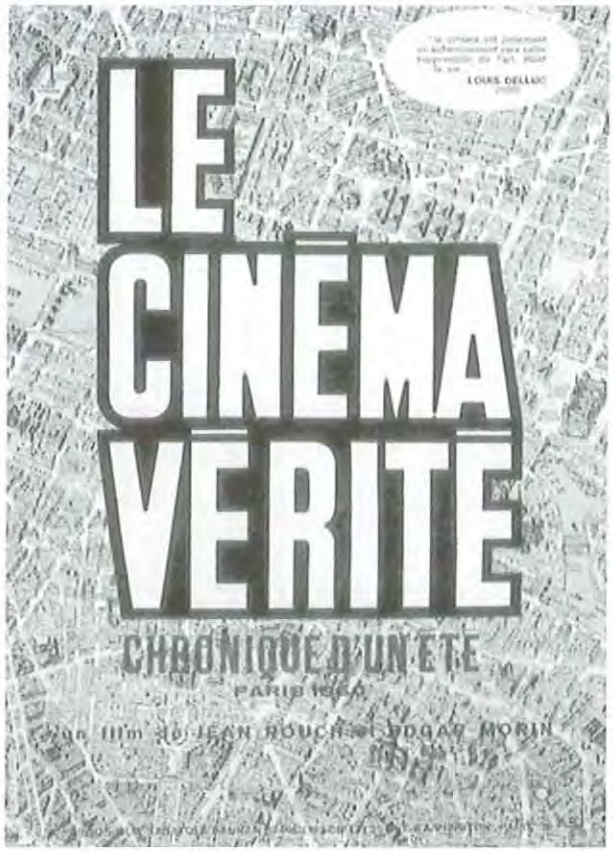
5. *"Nunca lo plástico, nunca el terror, nunca la poesía han resplandecido y se han concentrado tanto, con tanta eficacia por el realismo y con tanta belleza por el surrealismo, como en este film en donde no se esperaba encontrarlos..."*, recogido en "Realismo e surrealismo", texto reproducido en *Georges Franju*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, pág. 52.

6. *"Ni Tanguy, ni Dalí, ni Buñuel se han aproximado más que de lejos a este drama surrealista... Quien no lo ha visto ignora hasta dónde puede llegar el cine"*, recogido en *¿Qué es el cine?*, pág. 41.

7. Raymond Durgnat, "Jean Painlevé", recogido en Macdonald y Cousins (eds.), *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, Londres, Faber & Faber, 1996, pág. 80.

8. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la Caméra-stylo", recogido en J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

9. Reseña de **Lettre de Sibérie**, recogida en *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, pág. 257. Una traducción se encuentra en N. E. Mayo, M. Expósito y E. R. Matriz (eds.), *Chris Marker: retorno a la* inmemoria *del cineasta*, Barcelona, Ed. de la Mirada, 2000. Para una discusión de la forma ensayística véase Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, Festival de Las Palmas y T&B, 2004, cap. 15: "Hacia un cine de ensayo".



Lo que nos contó Versalles

Ronda de vedettes *francesas*

Jesús García de Dueñas

Denborak gerraosteko zine frantsesaren antzezle handi ugariren irudia ezabatu du oroimenetik, beste batzuek (Jean Gabin, Simone Signoret, Michèle Morgan, Gérard Philipe, Fernandel...) oraindik ere ahanzturaren astinaldiei nola edo hala eutsi dieten bitartean. Guztiek hainbat oztopo gainditu behar izan zituzten, alegia ikaskuntza profesional gogorra, gerra, okupazio militarra eta gorabehera askokoak izan ohi ziren uztartze sentimentalak, haietako batzuek ondoren autobiografietan gogora ekarri zituztenak.

Simone Simon

Dediqué hace tiempo un trabajo a los intérpretes franceses de la *Nouvelle Vague* y tuve ocasión entonces de establecer que los jóvenes turcos surgidos de *Cahiers du cinéma*, a la hora de renovar impetuosamente las mansas aguas del *cinéma de qualité*, contra el que denodadamente manoteaban para salir ellos a flote, habían desdeñado con olímpica ignorancia la magnífica tradición de actrices y actores que habían consolidado su prestigio desde los años treinta y, sobre todo, en la época de la ocupación alemana, prolongando su prestigio más allá de los años cincuenta y continuando en activo hasta muchos años después, pero, ya digo, excluidos de los repartos de los jóvenes renovadores del cine francés.

A este nutrido grupo de admirables comediantes van dedicadas las siguientes páginas, con la intención de recordar una generación -o varias- de intérpretes que, como se comprobará, han caído en el olvido, cuyos nombres y rostros ni siquiera le sonarán al espectador de hoy, salvo contadas y raras excepciones. ¿Qué aficionado, o incluso estudioso, puede ponerle cara y voz a Raimu, Louis Jouvet, Gaby Morlay, Yvonne Printemps, Fernand Ledoux o Arletty...? Todos ellos nacieron a caballo del siglo XIX y el XX y constituyeron la columna vertebral de la representación cinematográfica -y también teatral- francesa durante la década de los treinta y los cuarenta: a esos nombres prestigiosos hay que añadir otros nacidos en ese mismo período finisecular e igualmente desconocidos -me temo- para el espectador actual: Pauline Carton, Sacha Guitry, Jean Murat, Françoise Rosay, Noël Roquevert, Marcel Herrand, Julien Carette... Quizá sólo sean recordados unos pocos nombres de esa promoción nacida a finales del siglo XIX en razón de su longevidad artística o, sobre todo, por haber intervenido en obras maestras que sí son apreciadas por los espectadores de hoy en día: Charles Vanel, presencia impactante en filmes de Henri-Georges Clouzot; Michel Simon, exuberante actor en manos de cualquier director, Renoir, Vigo, Carné, Duvivier o Clair; Pierre Fresnay, inolvidable militar aristocrático De Boeldieu en **La gran ilusión** (*La Grande illusion*; J. Renoir, 1937), y, por supuesto, Charles Boyer, famoso más allá de las fronteras de su país, que consiguió imponer en Hollywood la imagen del *french lover*.

Con los intérpretes nacidos en las dos primeras décadas del siglo XX ocurre otro tanto si atendemos a su no pervivencia en la memoria del espectador de nuestros días. Nombraré a los que fueron indiscutibles primeras figuras -o secundarios de rango estelar- en la época a la que se refiere esta crónica: Robert Le Vigan, Marcel Dalio, Madeleine Renaud, Claude Dauphin, Fernand Gravey, Renée Saint-Cyr, Raymond Bussières, Annabella, Edwige Feuillère, Viviane Romance, Paul Meurisse, Ginette Leclerc, Madeleine Sologne, Madeleine Robinson, Suzy Delair, Odette Joyeux, Henri Vidal o Marie Déa... Las excepciones obedecen a las mismas razones que en el apartado anterior, haber prolongado su actividad profesional hasta tiempos cercanos o haber participado en alguna obra que el buen aficionado recuerda: tales son los casos de Fernandel, que no alcanzó en España la inmensa popularidad de que gozó en Francia, pero cuya jeta caballuna sin duda es recordada, sobre todo por su encarnación de Don Camilo, el personaje creado por Giovanni Guareschi; Jean Gabin, incombustible y gran santón de la interpretación cinematográfica francesa desde sus primeros éxitos a las órdenes de Marcel Carné hasta el año de su muerte, en 1976, al pie del cañón; Pierre Brasseur, capaz de encarnar la exuberancia desmedida de su Frédérick Lemaître en **Les Enfants du paradis** (M. Carné, 1945) o el paternalmente perverso cirujano de **Ojos sin rostro** (*Les Yeux sans visage*; G. Franju, 1959); Alain Cuny, gracias a su intervención en **La dolce vita** (F. Fellini, 1960), pero sobre todo, y mal que le pese a un representante tan cualificado del teatro de Paul Claudel, por su presencia en **Emmanuelle** (*Emmanuelle*; J. Jaeckin, 1974); Jean Servais, con su angustiada personificación de Tony le Stéphanois en **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*; J. Dassin, 1955) o la inquietante encarnación del gobernador en **Los ambiciosos** (*La Fièvre monte à El Pao*; L. Buñuel, 1959); Jean-Louis Barrault, tan grande, tan majestuosamente discreto y persuasivo en cualquier actuación, imborrable su máscara poética en el Baptiste Debureau de **Les Enfants du paradis** o en su estrafalaria y gran guiñolesca composición de Opale en **El testamento del doctor Cordelier** (*Le Testament du docteur Cordelier*; J. Renoir, 1961); Jean-Pierre Aumont, heredero, quizás, de la galanura y el *charme* de Charles Boyer, y como él, representante de esa tipología de la "dulce Francia" en el Hollywood de los años cincuenta; Simone Simon, precedente, según consenso de críticos franceses, de la turbadora seducción felina de Brigitte Bardot, agresiva y tierna fémina-gata-fatal en **La mujer pantera** (*Cat People*; J. Tourneur, 1942); Jean Marais, cómplice e icono irremplazable de la imaginería de Jean Cocteau; Louis de Funès, gesticulante y gruñón gendarme, casi tan popular en España como en Francia; Bourvil, menos conocido aquí que al otro lado de la frontera, pero estupendo *copain* de Gabin en **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*; C. Autant-Lara, 1956), en la que, por cierto, tenía una actuación memorable el recién citado De Funès; Danielle Darrieux, encarnación de varias y aparentemente contradictorias facetas del ideal femenino según la óptica del maestro Max Ophüls en **La Ronde** (1950), **Le Plaisir** (1952), **Madame de...** (*Madame de...*, 1953), actriz a la que puso una coda maliciosa Joseph L. Mankiewicz en **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1953); Lino

Madame de...

Ventura, compacto *Le Gorille* en la serie de películas que le dedicó Bernard Borderie y que le convirtió en una estrella de primera magnitud en el país vecino; y François Périer, extraordinario actor teatral y siempre incisivo y eficaz en personajes relevantes de grandes películas: **Orfeo** (*Orphée*; J. Cocteau, 1950), **Las noches de Cabiria** (*Le notti di Cabiria*; F. Fellini, 1957), **El silencio de un hombre** (*Le Samouraï*; J. P. Melville, 1967) o **Z** (*Z*; Costa-Gavras, 1969).

Las generaciones nacidas a partir de 1920 o de 1930 han tenido más fortuna en la memoria que los cinéfilos de ahora, o eso quiero pensar; por lo menos, a los nombres que voy a relacionar se les puede poner "cara" sin dificultad: Martine Carol, Jean Desailly, Michèle Morgan, Simone Signoret, Yves Montand, Daniel Gélin, Gérard Philipe, María Casares, Serge Reggiani, Micheline Presle, Michel Bouquet, Geneviève Page y, por supuesto, Jeanne Moreau y Anouk Aimée, felizmente en activo. Pero, ¿quién se acuerda de intérpretes a la altura de los citados y que gozaron de gran popularidad y fueron cabecera de cartel, como Georges Marchal, Michel Auclair, Suzanne Flon, Darry Cowl, Anne Vernon, Raymond Pellegrin, Danièle Delorme, Jean-Claude Pascal, Dany Robin, Philippe Lemaire, Nicole Courcel, Françoise Arnoul, Magali Noël, Dany Carrel o Mylène Demongeot...?

La prolijidad de esta enumeración se debe a que de estos "desconocidos" van a tratar las siguientes páginas y, por tanto, conviene que el lector tenga de antemano una visión panorámica -obligadamente rápida y sintética- de la cronología en la que tuvo lugar la andadura artística de esta impresionante nómina de intérpretes excepcionales. Por razones metodológicas se va a hablar de casi todos ellos atendiendo a unas características comunes, pese a las diferentes cualidades que les distinguen, y que se desglosarán en varios apartados: A) su aprendizaje académico en conservatorios de arte dramático, bajo la guía de maestros de renombre universal y, posteriormente, una vez instalados en el éxito que otorga el prestigio artístico, la capacidad que tuvieron muchos de ellos para reflexionar sobre su trabajo y verter sus reflexiones en libros de memorias o recuentos autobiográficos; B) la actividad que desarrollaron durante la ocupación nazi y las repercusiones que ello tuvo en su devenir profesional; como consecuencia, la frecuencia con la que la mayoría de estos intérpretes se exilió o trabajó con cierta continuidad tanto en estudios europeos como en los platós de Hollywood; y C) el carácter endogámico de una casta social que determinó uniones sentimentales entre ellos, la procedencia de muchos de ambientes de la farándula o la creación de sagas teatrales y cinematográficas que han perpetuado sus nombres.

Gérard Philipe

A) Los chicos del gallinero

Una envidiable tradición de academias de formación dramática ha distinguido siempre a Francia, que ha contado con estupendos maestros, guías de generaciones completas de intérpretes, que impartieron sus enseñanzas a todas estas promociones de talentos. Casi todos los profesores proceden de la segunda mitad del siglo XIX y sus nombres están inscritos en el panteón de la fama: Jules Truffier, Raphaël Duflos, Firmin Gemier, Suzanne Desprès, Gabrielle Fontan, Charles Dullin, Pierre Renoir, Beatrix Dussane, Maurice Escande, René Simon, Etienne Decroux, Georges Chamarat, Louis Seigner, Raymond Rouleau, Julien Bertheau, Tania Balachova, Andrée Bauer-Thérond, Jean Wall, Denis D'Inès...

Estos nombres ilustres se reiteran, se cruzan e intercambian cuando echamos un vistazo a los comienzos profesionales de los intérpretes de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. Hay dos personalidades que destacan por encima de todas, ya que por sus manos pasaron los debutantes más distinguidos de esos períodos, Charles Dullin y René Simon, figuras que se mantuvieron en el rango más elevado y que dictaron esa manera tan característica de actuar que impregna el estilo y el marchamo de lo "francés" y determina casi una rúbrica de taller: la dicción ejemplar e impoluta, la gesticulación perfecta y comedida, el respeto fervoroso a la grandeza de la tradición escénica... patria.

Desde los bastidores de su *Théâtre du Vieux-Colombier* (Dullin) o de sus clases del Conservatorio (Simon), fueron los pontífices indiscutidos, los grandes dictadores de la representación académica. Puede decirse que casi todos los intérpretes de los que vamos a ocuparnos inmediatamente fueron moldeados bajo sus escrutadoras miradas y en el marco de una disciplina inflexible. Jean-Louis Barrault, Jean Marais, Madeleine Robinson, Alain Cuny o el bailarín y coreógrafo Roland Petit iniciaron su camino con Dullin. Y por las manos de *maître* Simon pasaron Danielle Darrieux, Micheline Presle, Martine Carol, María Casares o Barbara Laage, que coincidieron con galanes de la generación emergente como Daniel Gélin o François Périer, y vieron aparecer en las estrictas aulas todo un tropel de muchachas maravillosas que iban a tomar el relevo: Nicole Courcel, Françoise Fabian, Anouk Aimée, Brigitte Bardot o Dany Saval.

Una figura femenina que llegaría a ser representación emblemática de los nuevos fogosos tiempos y musa particular de Louis Malle, había sido la alumna preferida de otro gran maestro del Conservatoire, Denis d'Inès. Me estoy refiriendo a Jeanne Moreau, posiblemente la única actriz que, habiendo consolidado su posición en la época del denostado *cinéma de qualité*, fue reclamada por los jóvenes rompedores de la *Nouvelle Vague*.

Formados con los mejores maestros, tuvieron la oportunidad esos aspirantes a actores de educarse también profesionalmente en las incómodas sillas,

Jeanne Moreau

Les Enfants du paradis

los bancos corridos -y a veces de pie- de las salas teatrales de París y de otras ciudades de Francia. Con gran propiedad se puede decir de estos intérpretes que su cuna fue el paraíso o el gallinero de los coliseos, fueron los auténticos *enfants du paradis* a los que alude el hermoso título de la obra maestra de Prévert-Carné. Porque en esa escuela de la vida práctica y diaria siguieron con pasión y furia ruidosa el desempeño sobre las tablas de los sacerdotes del antiguo y venerable oficio de la farándula. El film de Carné rinde fervoroso tributo a los aprendices de brujo, a los jaraneros chicos del gallinero que aplauden, jalean, critican y discuten los procedimientos de esos monstruos sagrados que triunfaban en el *Théâtre des Funambules*, recreado con una precisión deslumbrante gracias a los decorados de Léon Barsaq y Alexandre Trauner.

Tributo al menester de los comediantes, Carné escogió un reparto de los mejores, y ahí encontramos a Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir o María Casares. Menos de diez años después de esta obra maestra, otro ilustre representante de las generaciones que estamos evocando, el escritor, actor y director Sacha Guitry, congregó un reparto espectacular para su fresco histórico **Si Versalles pudiera hablar** (*Si Versailles m'était conté*, 1954). En papeles minúsculos comparecían los más distinguidos representantes del oficio, casi todos los que se han mencionado en los párrafos precedentes: Danièle Delorme, Gaby Morlay, Gisèle Pascal, Édith Piaf -que aparece fugazmente como una mujer del pueblo, respondiendo a su mito de "cantante callejera"-, Nicole Maurey, Micheline Presle -como La Pompadour-, Jean-Pierre Aumont, Fernand Gravey -haciendo de Molière- el propio Sacha Guitry, que presta sus rasgos a Louis XIV y actúa como maestro de ceremonias de todo ese cúmulo de *vedettes* haciendo las veces de narrador, Georges Marchal -que incorpora a Louis XIV joven, o sea, Guitry embellecido y juvenil-, Jean Marais -Louis XV-, Gérard Philipe -no podía encontrarse mejor D'Artagnan después de su dinámica y brillante intervención en **Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*; Christian-Jaque, 1952)-, Tino Rossi -inevitablemente, gondolero trovador...-, Charles Vanel, Michel Auclair, Jean-Louis Barrault -en un conspicuo Fénelon-, Bourvil -como un modesto guarda de museo-, Pauline Carton, Georges Chamarat, Annie Cordy, Nicole Courcel, Jean Desailly, Daniel Gélin, Jean Murat, Jean-

Claude Pascal, Louis Seigner... En fin, esto es "lo que nos contó Versalles", a través del homenaje que Guitry rindió a sus compañeros de oficio.

Dos títulos de Max Ophüls, **La Ronde** y **Le Plaisir**, utilizaron como fundamento de su encanto y seducción -aparte de la maestría visual del autor- la actuación de la mayor parte de esa muchachada del "gallinero", que se comportó con el brío y la destreza que demostraba la competencia de una generación irrepetible. Veamos: en esa "ronda" de amores y desventuras que orquestó con virtuosismo Ophüls entraban y salían de escena Simone Signoret, Serge Reggiani, Simone Simon, Daniel Gélin, Danielle Darrieux, Fernand Gravey, Odette Joyeux, Jean-Louis Barrault, Gérard Philipe... Y nos proporcionó todo el "placer" del que eran capaces de transmitir cuando incorporaban personajes de Maupassant según la óptica de Ophüls este elenco privilegiado: Claude Dauphin, Gaby Morlay, Madeleine Renaud, Ginette Leclerc, Danielle Darrieux, Pierre Brasseur, Jean Gabin, Jean Servais, Daniel Gélin, Simone Simon, Louis Seigner...

Alborotados espectadores del gallinero, concienzudos oficiantes de su ministerio teatral, profesores a su vez de otras promociones, hay algo más que tienen en común los intérpretes de las décadas que estamos examinando: casi todos reflexionaron acerca de los entresijos, misterios o evidencias de su oficio y vertieron esas consideraciones en obras autobiográficas, en textos que evidencian no sólo el amor devoto que sintieron por su trabajo, sino la manera concienzuda y académica que presidió sus afanes.

Pauline Carton (Pauline Biarez, 1884-1974), la más veterana de las actrices que componen esta nómina, pareja preferida de los grandes monstruos del cine francés, como Raimu o Michel Simon, con una profusa filmografía que abarca todo el cine francés de los años veinte a los setenta, preferida de Guitry que siempre le dio papeles jugosos en casi todas sus películas, y que fue instruida por Cocteau para flagelar a la niña que andaba por el techo en **Le Sang d'un poéte** (1932), escribió dos libros que dicen mucho e interesante del mundo que ella vivió, fuente de rica e inestimable documentación de varias décadas: *Théatres de carton* e *Histoires de cinéma*.

Françoise Rosay (Françoise Bandy de Nalèche, 1891-1974), fue la esposa y colaboradora del gran cineasta Jacques Feyder, y bajo su dirección logró sus mejores interpretaciones hasta culminar con el personaje de la burgomaestre Cornelia en **La kermesse heroica** (*La Kermesse héroïque*, 1935). Fue también intérprete de varios títulos importantes de Marcel Carné -**Jenny** (1936) y **Un drama singular** (*Drôle de drame*, 1937)-, de Julien Duvivier -**Un carnet de baile** (*Un carnet de bal*, 1937)- o de Claude Autant-Lara -**L'Auberge rouge** (1951) y en

Si Versalles pudiera hablar

el episodio *El orgullo* (*L'Orgueil*) de **Los siete pecados capitales** (*Les Sept péchés capitaux*, 1952)-. Fruto de esa experiencia tan intensa en trabajos diversos y en contacto con grandes actores y directores es su libro de recuerdos *La Traversée d'une vie* (1974), escrito al final de sus días, publicado el mismo año de su muerte.

Arletty (Arletty Léonie Bathiat, 1898-1992), olvidada o desconocida hoy en día fuera de su país, fue una gran estrella de la cinematografía francesa, más aún, la personificación de ciertas características o rasgos esenciales de la "mujer francesa" por antonomasia. Los más prestigiosos dialoguistas -Jacques Prévert, Henri Jeanson- escribieron para ella punzantes y descaradas réplicas que Arletty expuso con simpática desenvoltura y desarmante naturalidad. Su primer título importante fue **Pensión Mimosas** (J. Feyder, 1935), pero su consagración definitiva llegaría de la mano de Marcel Carné en tres títulos esenciales: **Le Jour se lève** (1939), en la que entronizaba la figura de la mujer libre, sujeta sólo a la voluntad de su pasión, en pie de igualdad con sus amantes masculinos, en este caso el duro y marmóreo Jean Gabin.

Arletty

Les Visiteurs du soir (1942) y **Les Enfants du paradis** consolidaron esa apariencia estatuaria, una belleza turbadora, de rasgos misteriosos e inquietantes que hicieron de Arletty una intérprete fuera de lo común. Así sus memorias no podían titularse más que *Je suis comme je suis...* (redactadas en colaboración con Michel Souvais y publicadas en 1987), sabrosa crónica de unas vivencias humanas y profesionales.

Marcel Dalio (Israel Blauschild, 1889-1983) nunca fue una estrella -aunque protagonizó **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; J. Renoir, 1939)-, pero sí un secundario de lujo en múltiples películas francesas -**Pépé le Moko** (*Pépé le Moko*; J. Duvivier, 1936)- y también americanas -**Casablanca** (*Casablanca*; M. Curtiz, 1942)-, pues tuvo que huir de su país cuando empezaron las persecuciones raciales. Más de cuarenta años de afanes y aventuras profesionales están recogidos en un sugestivo libro de recuerdos, *Mes années folles*, publicado en 1976.

También se prodigó en producciones internacionales Claude Dauphin (Claude Legrand, 1903-1978), que evocó su carrera por los estudios franceses, ingleses, americanos e italianos en *Les Dernières trombones* (1972), memorial surgido de su trabajo ese mismo año con Ettore Scola en **La piu bella serata della mia vita**. Actor dúctil y flexible, igualmente capaz para la comedia y el drama, Dauphin puede ser justamente recordado por su malvado Felix Leca de **París, bajos fondos** (*Casque d'or*; J. Becker, 1952).

Habrá observado el atento lector que todos los intérpretes que se están mencionando utilizaron un nombre artístico para presentarse en sociedad profesional: se comportaron igual que los religiosos que, al ingresar en los recintos sagrados y tomar los hábitos, modifican su fe de bautismo por beatíficos y sonoros patronímicos. Y la razón es la misma: renunciar a la identidad civil para iniciar el "sacerdocio" artístico con la denominación elegida para profesar en la actividad a la que les impele su vocación.

Así, la conocida en el mundo como Renée Saint-Cyr (1904-2004) se llamaba en realidad Raymonde-Renée Vittoret. Registró sus memorias de cien años de existencia en *Le Temps de vivre* (1967), repleto de anécdotas y cotilleos, pero también de serenas reflexiones sobre su carrera, en la que destacó como una belleza morena, de grandes ojos negros y una vivacidad e instinto certero para los más diversos géneros. Títulos destacados de su brillante recorrido fueron **Rosas escarlatas** (*Rose scarlatte*; G. Amato y V. De Sica, 1940), **Sinfonía fantástica** (*La Symphonie fantastique*; Christian-Jaque, 1942), **Pierre et Jean** (A. Cayatte, 1943) o **Si Paris nous était conté** (S. Guitry, 1955).

Pierre Brasseur (Pierre Albert Espinasse, 1905-1972) ha sido uno de los más grandes intérpretes europeos -e internacionales- de todos los tiempos. En los lejanos años veinte participó del bullicioso y creativo ambiente de Montparnasse y fue un miembro destacado del grupo surrealista. Desde muy joven destacó como un actor teatral excepcional, formando compañía propia con su esposa, la también actriz Odette Joyeux. Uno de sus más estruendosos éxitos en el escenario lo consiguió en el estreno de *Le Diable et le bon Dieu* (Jean-Paul Sartre, 1951). Desde **Quai des brumes** (*Quai des brumes*; M. Carné, 1938) hasta su última película, **La piu bella serata della mia vita**, en cuyo rodaje le sorprendió la muerte, Brasseur pasó como un terremoto frente a las cámaras, prolongando la desmesura, brillantez y exuberancia que mostró en su encarnación del actor Frédérick Lemaître en **Les Enfants du paradis** (M. Carné), con su poderosa presencia en **Le Plaisir** (M. Ophüls), **Puerta de las Lilas** (*Porte des Liles*; R. Clair, 1957), **La ley** (*La Loi / La legge*; Jules Dassin, 1958), **La cabeza contra la pared** (*La Tête contre le murs*; G. Franju, 1958) o **Goto, isla del amor** (*Goto, l'île d'amour*; W. Borowczyk, 1969). Su libro de memorias *Ma vie en vrac* (1972) es fiel reflejo de ese temperamento barroco y excesivo, pero también de su calidad de autor, pues se trata de uno de los mejores testimonios que se hayan dado nunca sobre el oficio de comediante.

Jean-Pierre Aumont (Jean-Pierre Salomons, 1911-2001) escribió sus *Souvenirs provisoires* en 1957, dando cuenta de una carrera que le llevó desde las aulas del Conservatorio, y luego de un aprendizaje con Louis Jouvet, a debutar en el cine en 1933, en **El lago de las damas** (*Lac aux dames*) de Marc Allégret, realizador al que se atribuye un olfato especial para descubrir nuevos talentos. Con Marcel Carné halló la posibilidad de explorar distintas opciones dramáticas de su evidente galanura -**Un drama singular** y **Hôtel du Nord** (1938)- y en **Lili** (*Lili*, 1953), de Charles Walters, fue el encantador seductor de Leslie Caron. François Truffaut le ofreció un emocionante y tierno tributo de admiración otorgándole el papel de maduro actor en **La noche americana** (*La Nuit américaine*, 1973).

Madeleine Robinson (Madeleine Svoboda, 1916-2004) ajustó cuentas con la profesión -directores con los que nunca se entendió, galanes con los que discutió hasta la extenuación- en su explosivo testimonio de recuerdos *Les Canards majuscules* (1978).

Fue, ante todo, una eminente actriz teatral, dama de la escena que tuvo la oportunidad de estrenar piezas de André Roussin, Marcel Achard o Marc Gilbert Sauvageon y deslumbrar a las plateas con sus intervenciones en *Les Parents terribles,* de Cocteau, *Un tranvía llamado deseo,* de Tennessee Williams, *¿Quién teme a Virginia Woolf?,* de Edward Albee, o *La folle de Chaillot*, de Jean Giraudoux. No eludió el cine, y sus apariciones en películas grandes del cine francés merecen ser recordadas: **Lumière d'été** (J. Grémillon, 1942), **Douce** (C. Autant-Lara, 1943), **Une si jolie petite plage** (Y. Allégret, 1948), **Doble vida** (*A double tour*; C. Chabrol, 1959) o **El proceso** (*Le Procès*; O. Welles, 1962). Si ella se despachó a gusto con los hombres a los que se enfrentó, no le fueron a la zaga algunos de estos, como el actor y escritor español José Luis de Vilallonga, que afirmó que la hermosa y elegante Madeleine fue *"el Mal Absoluto por haber vivido junto a ella dos largos años de frenesí sexual, de engaños, traiciones y mentiras".*

Ya se ha mencionado a Odette Joyeux (1917-2000) al hablar de Pierre Brasseur, de quien fue esposa. La actriz más famosa de Francia en la época de la Ocupación, en dura competencia con la incendiaria Arletty, era una muchacha de más tranquilo talante, plena de traviesa inocencia, aparente ingenuidad e incisivo talento, igualmente apta para encarnar las protagonistas de Giraudoux en el teatro o de Autant-Lara en cine. Retirada del oficio de comediante a finales de los años cincuenta -aunque retornó en 1971 para interpretar a las órdenes de su segundo esposo, Philippe Agostini, **La Petite fille a la recherche du printemps**-, Odette Joyeux se concentró en la literatura, escribiendo novelas y comedias, y dos interesantes libros de recuerdos, *Coté jardin* y *Le Beau monde.*

De Michèle Morgan (Simone Roussel, nacida en 1920 y dichosamente viva) se dijo que tenía los ojos más bellos del mundo del cine, y así, ella, asumiendo tal piropo, tituló su autobiografía *Avec ces yeux* (1977), en la que se extiende de forma legítimamente presuntuosa sobre sus éxitos tanto en Francia como en los platós de medio mundo. Fue la pareja perfecta de Jean Gabin en **Quai des brumes** (M. Carné) -donde su rudo galán le espeta: *"T'as des beaux yeux, tu sais?"* (*"Tienes unos ojos preciosos, ¿lo sabías?"*)- y **Remorques** (J. Grémillon, 1941); la desgarrada redentora de Gérard Philipe en **Los orgullosos** (*Les Orgueilleux*; Y. Allégret, 1953), pero, sobre todo, la heroína masoquista, en todo el esplendor de su belleza -maravillosamente semivestida por Veniero Colasanti- en **Fabiola** (*Fabiola*; A. Blasetti, 1949). En 1955 interpretó dos personajes seductores a la medida de su elegante talento: **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*, R. Clair), de nuevo con Gérard Philipe, pero esta vez en un personaje divertido y ligero, y **Margarita de la noche** (*Marguerite de la nuit*, C. Autant-Lara), con Yves Montand en el papel de un improbable diablo mundano.

Además de escribir novelas, Simone Signoret (Simone Kaminker, 1921-1985) escribió dos interesantes libros de memorias: *La Nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (1977) y *Le Lendemain, elle était souriante* (1979), en los que refleja su esforzado tesón por convertirse en la gran primera actriz del cine francés que llegó a ser, heredera incuestionable de la gran Arletty. La escalada triunfal comenzó con **Manèges** (Y. Allégret, 1950): su papel de Dora, una mujer fría y calculadora, que se prostituía con descarnado cinismo, causó sensación y situó a la actriz en un primer nivel, aunque pudiera encasillarse en el personaje de mujer descarriada y amoral, cuando no de sempiterna pupila de burdel. El riesgo pudo ser conjurado, pues aunque volvió a representar dicho carácter en dos obras maestras, aplicó su talento en establecer sutiles y diversas variaciones, tanto en **La Ronde** como en **París, bajos fondos**. Convertida ya en gran *vedette* del cine francés, Simone Signoret se

afirmó en la década de los cincuenta con una serie de actuaciones memorables: **Teresa Raquin** (*Thérèse Raquin*; M. Carné, 1953), **Las diabólicas** (*Les Diaboliques*, 1954), en la que bajo la neurótica y admirable dirección de Clouzot compuso el terrible personaje de Nicole Horner, o la sometida y al fin abatida a tiros por su propio amante Djin en **La muerte en el jardín** (*La Mort en ce jardin*, 1956), de Luis Buñuel. Compañera y camarada de Yves Montand desde 1951, la Signoret supo madurar y envejecer con admirable dignidad y singular talento.

B) El ejército de las sombras

Un tema todavía controvertido en la conciencia ideológica francesa es el de la Ocupación alemana nazi del país, gobernado desde junio de 1940 por la administración hitleriana en toda la parte del norte, y cedida otra vasta zona, que incluía prácticamente el resto del territorio, al llamado régimen de Vichy, al frente del cual se encontraba el Mariscal Philippe Pétain. La necesidad de ocupar el ocio de los sometidos impulsó a los nuevos mandatarios a seguir con las salas abiertas y tratar de organizar bajo los nuevos criterios la producción nacional. En la zona de Vichy se organizó en noviembre de 1940 el Comité de Organización de la Industria Cinematográfica (COIC), que se hizo cargo de la continuidad de la industria, en cuanto a distribución y exhibición, y un financiero alemán, Alfred Greven, creó una compañía, Continental Films, con la intención de reanudar la producción autóctona, pues el pueblo ocupado quería seguir viendo películas francesas.

Pero había un problema: los cineastas más importantes se habían exiliado. René Clair, Julien Duvivier, Jean Renoir, Jacques Feyder o Max Ophüls habían optado por dar la espalda a los invasores, y las figuras más populares de la pantalla, Jean Gabin, Michèle Morgan, Claude Dauphin, Jean-Pierre Aumont, Louis Jouvet o Marcel Dalio habían seguido el mismo camino. Pero también técnicos, decoradores y profesionales de diferentes especialidades se habían visto obligados a escapar por motivos ideológicos y raciales. No obstante, algunos nombres prestigiosos se quedaron y pudieron continuar produciendo: los directores H. G. Clouzot, Maurice Tourneur, Henri Decoin, André Cayatte, Christian-Jaque, Georges Lacombe y los intérpretes Fernandel, Harry Baur, Pierre Fresnay, Michel Simon, Arletty, Danielle Darrieux, Jean-Louis Barrault, Edwige Feuillère, además de guionistas y técnicos de distintas disciplinas. Estos "colaboracionistas" alegarían, al llegar la Liberación, que jamás habían hecho propaganda nazi, que se limitaron a cumplir con su trabajo... Pero a algunos no les valió la excusa profesional.

París, bajos fondos

Arletty, por ejemplo, protagonista emblemática de las dos películas míticas de Carné rodadas durante ese período -**Les Visiteurs du soir** y **Les Enfants du paradis**-, mantuvo relaciones peligrosas con el enemigo, enredos sentimentales nada aconsejables, lo que le ocasionó un destierro de dos años en provincias, aunque ya en 1947 fue "rehabilitada" y pudo participar en el reparto de una película de su fiel Carné que quedó, desgraciadamente, inacabada, "La Fleur de l'âge".

De nada le sirvieron a Pierre Fresnay (Pierre Laudenbach, 1897-1975) sus justificaciones de que había actuado para *"salvar el porvenir de la industria cinematográfica francesa"*: durante la Ocupación un contrato con la Continental le proporcionó sus mejores interpretaciones, especialmente en dos tortuosas películas de Henri-Georges Clouzot, **El asesino vive en el 21** (*L'Assassin habite au 21*, 1941) y **Le Corbeau** (1943). Parece ser que su adhesión a la compañía francoalemana fue más allá del compromiso profesional: el caso es que, tras la Liberación, fue retenido durante seis semanas acusado de colaboración con los nazis, aunque fue puesto luego en libertad por "falta de evidencias". Su rehabilitación se produjo gracias a su meliflua encarnación de San Vicente de Paul en **Monsieur Vincent** (*Monsieur Vincent*; Maurice Cloche, 1947).

Robert Le Vigan (Robert Coquillaud, 1900-1972) no tenía ninguna necesidad de buscar justificaciones:

Sacha Guitry

era un redomado fascista y, bajo la Ocupación, estimulado por su amigo e inspirador ideológico, el escritor Louis-Ferdinand Céline, expresó de forma vehemente y fogosa su furor antisemita desde la emisora Radio-París, con lo que se ganó el dudoso privilegio de encabezar la lista negra de los comités de depuración. Detenido, juzgado y encarcelado sería condenado a diez años de trabajos forzados y a la indignidad nacional de por vida. Consiguió escapar, llegar a España y de ahí a Argentina, donde rodó algunas mediocres películas antes de terminar sus días de forma miserable. Una estupenda película de Edgardo Cozarinsky, **Boulevards du crépuscule** (1992), evoca la desdichada vivencia de este personaje singular, capaz de incorporar al repugnante delator de **La bandera** (J. Duvivier, 1931) o a Jesucristo en **Golgotha** (J. Duvivier, 1935).

Sacha Guitry (Alexandre Guitry, 1885-1957) refiere en uno de sus libros de recuerdos, titulado precisamente *Quatre années d'Ocupation*, que su obligación moral durante ese terrible período era mantener el honor de Francia y la gloria de la tradición cultural patria que él, insaciable megalómano, aristocráticamente soberbio, identificaba con su propia persona, y pese a que los invasores censuraron sin piedad sus obras teatrales, jugó un ambiguo papel, no del todo aclarado, por lo que fue encarcelado, insultado por sus colegas rivales, calumniado por actores a los que había tratado despóticamente, traicionado por sus numerosas amantes a las que él siempre fue infiel. Rehabilitado a regañadientes -no se podía prescindir de alguien como él, que lo había sido todo en el mundo del espectáculo- se dedicó a crear grandes frescos históricos que proclamaban esa *grandeur de la France* que él decía haber defendido obstinadamente en los tiempos sombríos: **Si Versalles pudiera hablar**, **Napoleón** (*Napoléon*, 1955) y **Si Paris nous était conté**.

El padre de Gérard Philipe (1922-1959), Marcel, era un próspero hombre de negocios, comprometido con la extrema derecha y colaborador de los nazis, hasta el punto de que, para eludir una sentencia de muerte más que probable, se vio obligado a buscar el camino del exilio en la segura y franquista España. El joven Gérard orientó su ideología por el camino opuesto, inclinándose por un activo comportamiento progresista, que le llevó a exigir, y conseguir, cobrar el mismo sueldo que los jóvenes intérpretes del *Théâtre National Populaire*, del que fue el símbolo indiscutible, con interpretaciones memorables que han entrado en la leyenda: *Le Cid*, *Le Prince d'Hombourg*, *Lorenzaccio*... Su energía eléctrica y un poco alucinada en un frágil cuerpo, que parecía extremadamente vulnerable, determinó su carácter de héroe romántico por excelencia, brillante siempre, eclipsando a sus compañeros, deslumbrando con su magnética interpretación.

La belleza del diablo

Algunos de sus títulos decisivos son: **El idiota** (*L'Idiot*; G. Lampin, 1945), **Le Diable au corps** (C. Autant-Lara, 1946), **La belleza del diablo** (*Le Beauté du diable*; R. Clair, 1949), **La Ronde**, **Fanfan, el invencible**, **Bellas de noche** (*Belles de nuit*; R. Clair, 1952), **Los orgullosos**, **Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*; J. Becker, 1958)... Culminó su carrera, segada trágicamente por su prematuro fallecimiento, con dos películas bien distintas: **Relaciones peligrosas** (*Les Liaisons dangereuses*; R. Vadim, 1959), en la que más allá de la mediocre adaptación y la desangelada puesta en escena, emergía Philipe en su soberbia altivez representando a Valmont, y **Los ambiciosos** (L. Buñuel, 1959), en la que encarnaba con febril apasionamiento al idealista Ramón Vázquez, consumido por su conciencia política y su ardor por la insaciable María Félix.

Algunos optaron por una resistencia pasiva, como Louis Jouvet (1887-1951). Tras la ocupación alemana de París y la firma del armisticio, Jouvet comprobó que las normas impuestas censuraban su repertorio del *Théâtre de l'Athénée*, y ya no podía representar a Jean Giraudoux o Jules Romains, y se le sugería que montase algo de Heinrich von Kleist, por lo que decidió mantener su teatro cerrado indefinidamente y emprender una larga gira por países de la América del Sur. Hombre de teatro por encima de todo, su inolvidable rostro de mirada acerada y expresión sardónica, así como su inimitable dicción -que muchos de sus alumnos osaron adoptar- permanece en el recuerdo gracias a composiciones admirables en **En legítima defensa** (*Quai des orfévres*; H. G. Clouzot, 1947), **La kermesse heroica** o **La Marsellesa** (*La Marseillaise*; J. Renoir, 1938).

El ejército de las sombras (*L'Armée des ombres*; Jean-Pierre Melville, 1969), con Simone Signoret, Lino Ventura, Paul Meurisse, Jean-Pierre Cassel, Serge Reggiani y Claude Mann es una de las más acertadas películas francesas que se atreve a describir ese momento tan controvertido, interesándose fundamentalmente en la clandestina acción de la Resistencia. Un poco más allá, en las intenciones y en la actitud crítica, han ido dos títulos de Marcel Ophüls: **Le Chagrin et la pitié** (1969), crónica de Clermont-Ferrand durante la ocupación alemana, realizada para la televisión francesa, que se negó a emitirla, y **Hotel Terminus (La vida y época de Klaus Barbie)** (*Hotel Terminus*, 1988), sobre las actividades del nazi Klaus Barbie, producida sin ningún apoyo financiero francés, por la causticidad de su análisis de la Francia ocupada por los nazis. En años más recientes, Bertrand Tavernier con **Salvoconducto** (*Laissez-passer*, 2002), provocó una gran polvareda al ofrecer su visión de las circunstancias

Orfeo

que vivió el cine francés durante la ocupación alemana. El humor vitriólico de Tavernier se centra en dos personajes reales, el director Jean Devaivre y el guionista Jean Aurenche, que en esos años sombríos se acomodaron a la situación, trabajando para la Continental, pero justificando su actividad con algunas de las razones que esgrimieron en su momento Pierre Fresnay o Sacha Guitry.

Los que optaron por el exilio y la búsqueda de un compromiso profesional que no estuviera en colisión con sus convicciones ideológicas fueron más numerosos, como la gentil Annabella (Suzanne Georgette Charpentier, 1907-1996). La deliciosa intérprete de dos de las mejores películas de René Clair, **El millón** (*Le Million*, 1931) y **14 de julio** (*Quatorze juillet*, 1933), fijó su residencia en Estados Unidos, donde apareció en películas de propaganda, y siguió trotando por los estudios de medio mundo: Londres, Berlín, Budapest y Hollywood. Tuvo un final profesional melancólico en Italia hacia los años setenta, trabajando en rutinarias películas de aventuras o de corsarios, tras haber participado a principios de los cincuenta en España en dos títulos: **Don Juan** (J. L. Sáenz de Heredia, 1951) y **Quema el suelo** (L. Marquina, 1951), y mantener por las mismas fechas un sonado romance con Luis Miguel Dominguín.

Ya se han mencionado en un apartado anterior los exilios de algunos intérpretes, al hablar de su condición de autores de memorias, pero no se dijo nada de las circunstancias en las que tuvieron que optar por el abandono de su país. Jean-Pierre Aumont, por ejemplo, se enroló en las Fuerzas Francesas Libres, y las películas que pudo rodar entonces fueron americanas y con carácter propagandístico. También se unió a las mismas Fuerzas Claude Dauphin, que eligió Inglaterra, pero no abandonó el cine: intervino en **Salute to France** (J. Renoir, 1944). En el mismo ejército estuvo Jean Gabin (Jean Gabin Alexis Moncorgé, 1904-1976) hasta que se refugió en los Estados Unidos, donde actuó en dos títulos mediocres: **Moontide** (A. Mayo, 1942) y **El falsario** (*The Imposter*; J. Duvivier, 1944). Volvió a París en 1946, pero tardó en encontrar un papel a su medida, el atormentado Pierre de **Demasiado tarde** (*Au-delà des grilles / Le mura di Malapaga*; R. Clément, 1949). Marcel Dalio se exilió en Hollywood huyendo de la persecución racial: su familia fue deportada por los nazis, y en 1945 no encontró ningún superviviente. *"Con mis cabellos negros rizados"* -cuenta con ironía en sus memorias-, *"mis ojos de almea y mi tono de piel amarillento, ¿qué papel podía esperar? ¿Qué escena acogería a aquel pequeño árabe, al que ni siquiera se le podía confiar el papel de mozo de restaurante?"*. Y esos fueron los personajes a los que le relegó la xenófoba decisión de los estudios yanquis en los que, no obstante, hizo fortuna.

El exilio inverso lo realizó María Casares, hija de Santiago Casares Quiroga, Ministro de Marina, Gobernación, Jefe del Gobierno y Ministro de la Guerra, sucesivamente, en el Gabinete de Azaña. Tras el golpe de 1936, Quiroga se exilió en Londres, luego

París, bajos fondos

en París, refugiándose definitivamente en Francia al final de la Guerra Civil. María siguió los cursos de René Simon; después del Conservatorio debutó en el teatro en 1942, ingresó en la Comédie-Francaise en 1952, y en 1954 en el TNP. Según Marcel Martin *"se impuso inmediatamente como actriz de tragedia por su belleza tenebrosa y su temperamento apasionado, así como por el estilo patético de su trabajo"*. No hizo mucho cine, pero su poderosa presencia impregnó de ese gran aire trágico las películas en las que intervino. De 1945 son las dos películas que marcan su debut: la tantas veces nombrada en estas páginas **Les Enfants du paradis**, donde tuvo la oportunidad de medirse con las estrellas consagradas del momento, y **Les Dames du Bois de Boulogne** (Robert Bresson, 1945), en la que hizo de su tenebrosa Hélène una creación de furia vengativa. **Orfeo** permitió a María Casares incorporar, bajo los rasgos de *la Princesse*, una imagen de la Muerte que convirtió en icono eterno y que repitió en **Le Testament d'Orphée** (1960). El cine español no consiguió recuperar a la eminente trágica -asumida a todos los efectos por el país vecino- hasta 1989 en la película **Monte bajo**, de Julián Esteban Rivera.

Los fantasmas de los turbios años de la Ocupación pesaron sobre las conciencias -da igual que buenas o malas- de estas generaciones de intérpretes, provocando que su compromiso con las acciones cívicas, que la politización de casi todos ellos, fuera un signo distintivo de los comediantes franceses. El paradigma de esta actitud lo representó la pareja compuesta por Yves Montand (Ivo Livi, 1921-1991) y Simone Signoret. Se casaron en 1951 y compartieron afanes profesionales y una militancia política que, pese a alguna que otra disidencia, siempre se mantuvo en la orilla progresista. Juntos debutaron en el teatro, representando la obra de claro signo antimacartista de Arthur Miller *Las brujas de Salem*, que obtuvo un gran triunfo y que les originó no pocas complicaciones cuando años después solicitaron el visado para entrar en los Estados Unidos. La carrera internacional de ella fue más lucida que la de él, ya que obtuvo el Oscar de Hollywood por su interpretación de Alice Aisgill, una infeliz mujer casada que buscaba expansiones afectivas fuera del hogar en **Un lugar en la cumbre** (*Room at the Top*; J. Clayton, 1958). Pero en Francia los dos fueron venerados como auténticos monstruos sagrados, aparte de que Montand estuviera entronizado desde hacía muchos años como "el" cantante indiscutible.

Ligado a Montand por sus comunes orígenes italianos, el mismo compromiso político y similar adoración del público francés, aparece Serge Reggiani (1922-2004): su rostro sufriente y atormentado impregnó de patetismo y gravedad dos obras mayores del cine francés, una apenas conocida por el aficionado español, **Les Amants de Vérone** (A. Cayatte, 1948), en la que compartía avatares sentimentales con la divina Anouk Aimée, y otra que es un clásico incuestionable del cine francés, **París, bajos fondos**, viviendo una turbulenta historia de amor trágico con la impetuosa *casque d'or* Simone Signoret. Tras es-

Lucrèce Borgia

trenar en 1959 *Les Séquestrés d'Altona* (de Jean-Paul Sartre) inició una carrera de cantante que le convirtió en ídolo de la juventud progresista, sobre todo a raíz de los acontecimientos de mayo del 68, cuando fue reclamado por los estudiantes encerrados en la Facultad de Medicina. Sus más maduras interpretaciones han sido para el cine italiano: **Todos a casa** (*Tutti a casa*; L. Comencini, 1960), **El gatopardo** (*Il gattopardo*; L. Visconti, 1963), **El día de la lechuza** (*Il giorno della civetta*; D. Damiani, 1968), **No tocar la mujer blanca** (*Non toccare la donna bianca / Touche pas à la femme blanche*; M. Ferreri, 1974) o **La terraza** (*La terrazza*; E. Scola, 1980).

C) Las maniobras del amor

Quizá porque la profesión de la farándula haya sido siempre proclive a la promiscuidad, funcionando sus integrantes al margen de la moral establecida en la sociedad común, quizá porque se trate de una actividad laboral en la que la endogamia se ha erigido desde tiempos ancestrales en ley superior del ordenamiento familiar, o posiblemente porque estas generaciones de actores tuvieran que mantener bien alto el pabellón de la Francia galante y patria del *amour*, el caso es que podemos trazar a continuación un mapa de relaciones sentimentales en el que los nombres de ellas y ellos se entrecruzan y, como en la maravillosa película de Ophüls, podemos contemplar una "ronda" de cortejos amorosos y sexuales en la que aparecen dichosamente implicados. Vayamos por orden alfabético, con la intención de poder desglosar mejor este concierto del *plaisir*, para parafrasear de nuevo a Max Ophüls.

Annabella se casó en 1934 con el actor Jean Murat (1888-1968), cuyas actuaciones más destacadas podemos encontrarlas en **La kermesse heroica** y **L'Eternel retour** (J. Delannoy, 1943). Se divorciaron en 1938. Enseguida vuelve a casarse Annabella, esta vez con Tyrone Power, en 1939, durando su matrimonio hasta 1946. Mantuvo una prolongada relación con el actor fetiche de las películas clásicas de René Clair, Albert Préjean (1894-1979), con el que tuvo una hija, Anne Préjean, casada a su vez con el austriaco Oscar Werner (1922-1984), a quien recordamos por su papel del estudiante en **Lola Montes** (*Lola Montès*; M. Ophüls, 1955) y por dos títulos de François Truffaut: **Jules et Jim** (*Jules et Jim*, 1962) y **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*, 1966).

Jean-Pierre Aumont estuvo casado primero con la actriz Blanche Montel (Rose Blanche Jeanne Montel, 1902-1998), muy activa en el período mudo, de la que se divorció en 1940; después se casó con la exótica María Montez (María África Vidal de Santos Siles y Gracia, 1912-1951), lanzada publicitariamente con los sugestivos apodos de "La Reina del Technicolor", "El Ciclón Caribeño", "Dinamita Dominicana" o "La Tempestuosa Montez", que murió prematuramente tras ocho años de feliz matrimonio; y finalmente, en 1956, con Marisa Pavan (Marisa Pierangeli), nacida en 1932, hermana gemela de Pier Angeli (Anna Maria Pierangeli, 1932-1971) que, a su vez, estuvo casada con el actor y cantante americano Vic Damone y con el compositor cinematográfico Armando Trovajoli. La hija del actor y de la Montez es Tina Aumont (Maria Christina Aumont, 1946), casada con el actor y director Christian Marquand en 1963 hasta la muerte de este en 2000.

Pierre Brasseur era hijo de una actriz y de un comediante especializado en el *théâtre de boulevard*. Se unió matrimonialmente a Odette Joyeux, con la que tuvo un hijo, Claude Brasseur, actor relevante en los filmes de la *Nouvelle Vague*. Pero el impetuoso Pierre tuvo otras relaciones sentimentales estables: con la actriz Lina Madrini y la cantante Catherine Sauvage. Separada de su primer marido, Odette se volvió a casar con el director de fotografía, y posteriormente realizador, Philippe Agostini.

Martine Carol (Marie-Louise Mourer, 1920-1967) debutó en el teatro a los 25 años bajo el seudónimo de Maryse Arlet y alcanzó una fama ruidosa arrojándose al Sena fingiendo un desengaño amoroso -a causa de su tórrido romance con el actor Georges Marchal, que a la sazón estaba casado con la actriz Dany Robin-, publicitando su operación de nariz, tiñéndose de rubio resplandeciente y, sobre todo, desnudándose con absoluta naturalidad en **Caroline chérie** (R. Pottier, 1951). A partir de ese instante fue el mito erótico por excelencia del cine francés, hasta que fuera desplazada por la turbadora y fogosa irrupción de Brigitte Bardot. La lista de sus matrimonios y consecuentes divorcios es la siguiente: un norteamericano del que no se tienen más datos que su nombre, Steve Crane (1948-1953); un reputado director francés, Christian-Jaque (1954-1959), que fortaleció su personalidad seductoramente sexual en títulos tan elocuentes como **Adorables criaturas**

(*Adorables créatures*, 1952), **Lucrèce Borgia** (1953), **Madame du Barry** (1954) o **Nana** (*Nana*, 1955); un médico famoso, Andrè Rouveix (1959-1962); y un multimillonario yanqui, amigo de su primer marido, Mike Eland (1966-1967), que fue quien la encontró muerta, en la habitación de un hotel monegasco, por razones que nunca se aclararon, aunque se habló de un ataque al corazón producido por abuso de medicamentos.

"Nuestra" -aunque nacionalizada francesa- María Casares estrenó en el Teatro Mathurins el 24 de junio de 1944 *Le Malentendu*, la primera obra dramática de quien sería su amante más o menos fiel durante años, Albert Camus. Pero se casó formalmente, en 1978, después de bastantes años de relación, con André Schlesser, un actor secundario que había conocido durante su activa pertenencia al *Théâtre Nacional Populaire*, como un gesto -aparte de los sentimentales- que María significó de manera simbólica por su estrecha relación con Francia, país que le dio el reconocimiento fervoroso y el prestigio total.

Danielle Darrieux (1917) se casó con Henri Decoin, prolífico director de cine que le consiguió papeles en melodramas de calidad: **Mademoiselle ma mère** (1937), **Abus de confiance** (1937), **Retour a l'aube** (1938), **Battement de coeur** (1940) o **Primera cita** (*Premier rendez-vous*, 1941); después se separaron, aunque volvieron a encontrarse diez años más tarde en **La Verité de Bébé Donge** (1952). Otros dos matrimonios de esta bella mujer y excelente y refinada comediante: el *playboy* multimillonario Porfirio Rubirosa (1942-1947) y el diplomático Pierre Louis (1947). Según escribió acertadamente Claude-Jean Philippe, Danielle Darrieux *"encarnó, al igual que Gabin, pero de un modo más ligero, la despreocupación de los años treinta y la gravedad de los cincuenta"*.

Danièle Delorme (Danièle Girard, 1926), hija del pintor André Girard, un curioso artista especializado en temas religiosos, inició una formación de pianista y siguió un concienzudo plan de estudios dramáticos, pasando por sucesivos cursos con Jean Wall, René Simon y Tania Balachova. Fue lanzada a la fama por su encarnación del personaje titular de *Gigi*, de Colette (1949), autora a la que personificó años más tarde en un programa televisivo que realizó Jaques Demy, "La Naissance du jour" (1980). La realizadora de **Gigi** (1948), Jaqueline Audry, convirtió a Danièle Delorme en la actriz predilecta de sus obras: **Huis clos** (1954), adaptación de la obra de Sartre, **L'Ingénue libertine** (1950) o **Mitsou** (1956). Pero siempre prefirió Danièle el teatro, donde obtuvo reconocimiento profesional por sus interpretaciones de personajes de Anouilh, Ibsen, Salacrou, Shaw, Claudel o Pirandello. Se había casado en 1945 con Daniel Gélin (1921-2002) -rodó en 1952 bajo su dirección **Les Dents longues**-, se divorció y volvió a casarse en 1956 con Yves Robert (1920-2002), con el que creó una productora, que consiguió el bombazo de taquilla de **La guerra de los botones** (*La Guerre des boutons*, 1961) y otros éxitos en el terreno de la comedia: **Un elefante se equivoca enormemente** (*Un éléphant: ça trompe énormement*, 1976) y su

Les Dents longues

continuación, **Dentro de cien años todos calvos** (*Nous irons tous au paradis*, 1977), todos ellos dirigidos por su marido.

El controvertido Pierre Fresnay era sobrino de Claude Garry, un famoso actor de principios del siglo XX, que influyó para que siguiera la carrera artística frente a la oposición paterna. Apasionado en extremo, se casó y divorció muy joven con dos actrices, Rachel Berendt (de 1917 a 1919) y Berthe Bovy (de 1923 a 1929), pero su gran amor fue Yvonne Printemps (Yvonne Wignolle, 1895-1977), con la que se casó en 1932 y con la que compartió cabecera de cartel en **La Dame aux camélias** (Fernand Rivers, A. Gance, 1934), **Les Trois valses** (L. Berger, 1938), **Adrienne Lecouvreur** (M. L'Herbier, 1938), **Le Duel** (P. Fresnay, 1940), **Je suis avec toi** (H. Decoin, 1943), **Les Condamnés** (G. Lacombe, 1948), **La Valse de Paris** (M. Achard, 1949) y **Le Voyage en Amérique** (H. Lavorel, 1951). Dudo mucho que algún aficionado español pueda poner rostro y voz a esta verdadera estrella del mundo del espectáculo que fue Yvonne Printemps en el período de entreguerras: para que se hagan una idea, significó algo parecido en Francia a lo que representó Imperio Argentina en nuestro país. Fue la reina de la comedia musical y su triunfo y fama fueron tan estrepitosos y alcanzaron tal resonancia internacional que hace dos años, en Broadway, en el invierno de 2002, se estrenó un musical dedicado a su personalidad: *Yvonne Printemps - A French Diva Unveiled.*

Hay que saltarse el orden alfabético porque el personaje del que vamos a ocuparnos ahora se relaciona estrechamente con Yvonne Printemps, ya que ella fue la segunda esposa del excesivo, aparatoso y genial Sacha Guitry, realizador de 36 películas -17 adaptadas de sus propias piezas teatrales y 19 escritas directamente para el cine- y 124 comedias o dramas en 56 años de actividad artística. Era hijo de dos eminentes actores, Lucien Guitry y Renée de Pontry, que, en gira por la antigua Rusia, tuvieron a bien traer al

mundo en San Petersburgo a este monstruo del espectáculo, tan ávido de creación artística como de enamorar a mujeres sin cesar. Cinco son las que oficialmente figuran en el registro matrimonial, y todas ellas actrices: Charlotte Lysés (1907-1918), Yvonne Printemps (1919-1934), Jacqueline Delubac (1935-1939), Geneviéve de Séréville (1939-1949) y Lana Marconi, la última esposa, con la que se casó al divorciarse de la anterior, en 1949. Todas ellas interpretaron varias de las numerosas obras que el marido escribía infatigablemente. La boda más sonada, sin embargo, fue la que celebró con Yvonne Printemps puesto que en la ceremonia, celebrada en París el 10 de abril de 1919, actuaron como testigos Sarah Bernhardt, Georges Feydeau, Lucien Guitry y Tristan Bernard...

Volvamos al orden alfabético. Como Guitry, Jean Gabin siguió la profesión familiar, ya que sus padres, Joseph Gabin -Ferdinand Moncorgé- y Hélene Petit, eran estrellas de café-concierto, por lo que el que sería, posiblemente, el actor más venerado de su país, no tenía otra opción que el camino de la farándula, que inició, precisamente, tras las huellas paternas debutando como figurante en el Folies-Bergère y en el Vaudeville, realizando luego una gira de canto por provincias, y apareciendo en una opereta en el Bouffes-Parisiens donde cantó y bailó con Mistinguett. Tuvo varios matrimonios e infinidad de romances más o menos oficiales. En cuanto a las esposas, he aquí la relación: Gaby Basset, actriz (1925-1930); Jeanne Mauchain, corista del Casino de París (1933-1939); y Dominique Fournier, modelo de alta costura en Lanvin (1949-1976), de cuyo matrimonio -que duró hasta la muerte del actor- nacieron tres hijos: Florence -que trabaja como *script*-, Valérie y Mathias. Pero la relación sentimental más célebre que tuvo Gabin fue con Marlene Dietrich en la década de los cuarenta, antes de casarse con su última esposa.

Como Gabin, otros intérpretes franceses enlazaron con parejas internacionales. Suficientemente conocido es el idilio que mantuvieron Yves Montand y Marilyn Monroe a raíz del rodaje de **El millonario** (*Let's Make Love*; G. Cukor, 1960), mientras él seguía casado con la Signoret. Cuando conoció a esta, en 1949, Montand rompió la relación que mantenía desde cinco años antes con Édith Piaf, que fue su descubridora. Otra actriz que saltó el charco para casarse fue Jeanne Moreau. Tras su matrimonio en 1949 con el director y actor Jean-Louis Richard y una apasionada relación con Louis Malle -que modeló su carácter dramático en **Ascensor para el cadalso** (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) y **Les Amants** (1958)-, Jeanne Moreau estuvo casada de 1977 a 1979 con el director cinematográfico americano William Friedkin.

La cosmopolita Michèle Morgan celebró nupcias con el actor, cantante y director estadounidense William Marshall en 1942. Se divorció en 1948, y tuvo con él un hijo. Su segundo marido fue la estrella francesa Henri Vidal, con el que filmó **Fabiola**, **La Belle que voila** (J. P. Le Chanois, 1950), **L'Étrange Madame X** (J. Grémillon, 1950), **Napoleón** (*Napoléon*; S. Guitry, 1955) y **Pourquoi viens-tu si tard?** (H. Decoin, 1959), al concluir cuyo rodaje este murió repentinamente. La viuda de los hermosos ojos se uniría posteriormente al celebrado director Gérard Oury, que sólo llegó a dirigirla en el episodio *L'affaire Hughes* de la película **Le Crime ne paie pas** (1962). Ese primer marido de Michèle Morgan tuvo bastante que ver después con Micheline Presle (Micheline Chassagne, 1922). Durante su estancia en Hollywood, en la que no hizo nada de mayor interés, pese a trabajar con Fritz Lang (**Guerrilleros en Filipinas**; *An American Guerrilla in the Philippines*, 1950), conoció a Marshall, con quien trabajó en **La taberna de Nueva Orleans** (*La Taverne de la Nouvelle-Orléans / Adventures of Captain Fabian*, 1950) y entabló una relación, fruto de la cual nació su hija, la actriz y realizadora Tonie Marshall.

Y las sagas continúan, respondiendo a ese reglamento endogámico nunca escrito. Renée Saint-Cyr, fallecida en el verano de 2004, a punto de cumplir los cien años, participó en las películas de su hijo, el realizador Georges Lautner. Louis Seigner (1903-1989), sempiterno secundario de lujo, que siempre aparecía en los títulos de crédito con un cartel que proclamaba haber sido cedido por la *Comédie Française*, fue el padre de la actriz teatral Françoise Seigner, y abuelo de Emmanuelle Seigner, hija de un bien conocido fotógrafo, siendo su madre una periodista, y casada con Roman Polanski el 30 de agosto de 1989. El primer amor de Simone Signoret fue un joven y prometedor realizador, Yves Allégret. Se conocieron en el rodaje de **La Boîte aux rêves** (1943), y como si de una premonición poética se tratara, de ese film surgió una relación sentimental estable de más de seis años y nació en 1946 una hija, Catherine Allégret, que desarrolló una interesante carrera en el cine y en el teatro.

La única historia de amor homosexual que se haya hecho pública y que fuera no sólo tolerada, sino bendecida por las buenas costumbres imperantes fue la vivida por Jean Marais (Jean Villain-Marais, conocido familiar y popularmente como Jeannot, 1913-1998) y Jean Cocteau (Clément Eugène Jean Maurice Cocteau, 1889-1963). Se conocieron en 1937, cuando el joven actor cumplía cometidos de partiquino en la compañía de Charles Dullin. Se fogueó en los escenarios, bajo la atenta y sabia mirada de su prestigioso amante, hasta que se consagró como actor cinematográfico en **L'Eternel retour** (escrita y

dialogada por su descubridor), pero su ascenso al Olimpo -y así fue idolatrado en Francia- se produjo en las películas que protagonizó para Cocteau: **La bella y la bestia** (*La Belle et la bête*, 1945), **L'Aigle à deux têtes** (1947), **Orfeo** y **Le Testament d'Orphée** (1959), en las que fue más que un actor, la encarnación de un sueño poético de su pareja y mentor. Al margen de Cocteau -si es que ello era factible- "Jeannot" fue el intrépido galán de las aventuras de capa y espada más rutilantes del cine francés de la época: **Le Comte de Monte Cristo** (R. Vernay, 1953), **El jorobado** (*Le Bossu*; A. Hunebelle, 1959), **Le Capitaine fracasse** (P. Gaspard-Huit, 1961), **La máscara de fuego** (*Le Masque de fer*; H. Decoin, 1962)... y, un año después de la muerte de Cocteau, fue la encarnación adecuada de un personaje que hubiera hecho las delicias de su mentor y amante: **Fantômas** (*Fantômas*; A. Hunebelle, 1964).

Acabemos este recuento de incidencias sentimentales -que dice bastante más de lo que pueda parecer a primera vista acerca de los hábitos y comportamientos de estas nutridas promociones de admirables intérpretes- con un recuerdo a la representante más genuina de los franceses, en lo que el tópico establecido ha dictado como adalides del amor y las relaciones sexuales libres... Y no podía ser otra que la impar Simone Simon, aquella fascinante pantera que diseñaran Val Lewton y Jacques Tourneur en **La mujer pantera** (*Cat People*, 1942), de la que no se conocen matrimonios ni uniones oficiales, pero de la que sí se cuentan aventuras en los dos continentes en los que ejerció su seducción gatuna. Como actriz era muy capaz de pronunciar réplicas sorprendentes e incisivas, bien fueran escritas por DeWitt Bodeen -*"Me gusta la oscuridad. Es amistosa"*, así confiesa su amor a la turbia noche en **La mujer pantera**- o por Jacques Prévert: *"¡No me mires así, que se te van a desgastar los ojos!"*, le dice de manera desafiante a Gabin en **La Bête humaine** (J. Renoir, 1938). Y según reveló su doncella, la previsora y generosa Simone Simon recompensaba con una llave de oro de su *boudoir* a los amantes que habían sabido estar a la altura de las circunstancias.

NOTAS

1. García de Dueñas, Jesús, "Deshojando margaritas. ¿Pero hubo alguna vez intérpretes *Nouvelle Vague*?", en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (coord.), *En torno a la* Nouvelle Vague. *Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe y Filmoteca de Andalucía, 2002.

2. Dos libros de indudable interés para ahondar en el tema: Philippe Burrin: *Francia bajo la ocupación nazi. 1940-1944*, Barcelona, Paidós, 2004, y Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

El final de las viejas glorias

Entre el fuego y las ascuas

Joxean Fernández

Naziek Frantzia okupatu izanak zine frantsesa berritik hastea ekarri zuen ondorioz, lehena eta geroa markatuko zituen banalerroa, alegia. Vichyko gobernuarekin eta armada alemanarekin izandako kolaborazioa muga horren inflexio-puntua izan zen, eta horren aurrean zuzendari frantsesek oso bestelako erreakzioak izan zituzten.

Napoleón (1955)

La Ocupación nazi de Francia supuso un punto y aparte en la evolución del cine francés, una línea divisoria que marcaría un antes y un después. La colaboración con el gobierno de Vichy y con el ejército alemán es el punto de inflexión de esa frontera, ante la cual los directores franceses reaccionaron de manera muy distinta.

En junio de 2004 la cadena de televisión francesa France 3 estrenó un documental del periodista, historiador y director Patrick Rotman titulado **Été 44.**

Guiados por la serena locución del gran actor Philippe Torreton, descubrimos imágenes inéditas de algunas de las represalias a las que fueron sometidos franceses acusados de haber colaborado con el invasor nazi durante los cuatro años en que la Wehrmacht se paseaba por París a sus anchas (1940-1944). La ola de linchamientos y ejecuciones sumarias llevó a la muerte a unos nueve mil hombres; a las mujeres, culpables de haber tenido relaciones sentimentales con soldados alemanes, se les rapaba la cabeza al cero en la plaza del pueblo para que el escarnio fuera mayor. Entre los que golpeaban más fuerte a los linchados o se mofaban con mayor delectación de las humilladas no faltaban quienes con su actitud trataban de lavar pecados propios... Francia vivía horas de convulsión en el verano de 1944. La Liberación traía consigo tanto la alegría por la soberanía recuperada como la vergüenza por un pasado poco honroso en muchos casos. Las huellas imborrables de tales excesos, la mala conciencia de la colaboración, el desastre militar de la derrota de 1940 y la participación activa del gobierno de Vichy en la deportación de judíos a campos de concentración son temas que pocos se atreverán a poner encima de la mesa en los próximos años. Una nación se forja tanto por lo que quiere recordar como por lo que prefiere olvidar.

La Segunda Guerra Mundial había afectado de manera directa a los más grandes directores franceses de los años treinta. Asimismo, la continuidad de su carrera tras la Liberación estuvo ligada a su actividad durante el conflicto. Once de ellos van a ocupar estas páginas: Jean Renoir, Julien Duvivier, Max Ophüls, René Clair, Pierre Chenal, Marcel Carné, Christian-Jaque, Jean-Paul Le Chanois, Sacha Guitry, Marcel Pagnol y Abel Gance. Resulta harto difícil tratar de establecer criterios que puedan favorecer un estudio conjunto de sus trayectorias como directores de cine. Se ha tomado aquí como punto de partida la actitud adoptada al declararse la guerra, aunque a menudo ello no permita fijar sendas comunes ni afinidades estéticas sino en muy puntuales aspectos. Se estudiará en primer lugar el trabajo de tres directores que no se mostraron especialmente incómodos con la nueva situación tras la ocupación nazi y el establecimiento del Gobierno de Vichy; son los casos de Sacha Guitry, Marcel Pagnol y Abel Gance. En segundo lugar, se tratará de las distintas trayectorias de quienes, no sintiéndose cómodos en la Francia ocupada o colaboracionista, decidieron seguir ejerciendo su oficio en el que, pese a todo, era su país: Marcel Carné, Jean-Paul Le Chanois y Christian-Jaque ilustran esta postura. Finalmente, se pasará a estudiar a quienes decidieron a causa de la ocupación alemana partir al exilio o permanecer en él si ya habían emigrado: fueron Jean Renoir, Julien Duvivier, René Clair, Pierre Chenal y Max Ophüls.

Como es sabido, pues, los grandes nombres de la dirección cinematográfica en Francia tomaron caminos bien distintos durante aquellos años de convulsiones a nivel mundial. Habían triunfado ya en mayor o menor medida en los años del cine mudo y, más tarde, en lo que se dio en llamar realismo poético francés. Todos ellos, eso sí, rodarán de nuevo en Francia tras la derrota del fascismo. Su continuidad, en el caso de los que no se fueron, y su retorno, en el de los que prefirieron el exilio, dieron una vez más dispares resultados. Hubo quien supo retomar con brío el fuego de la creación y también quien apenas logró vivir de las ascuas de un pasado mejor. Algunos fueron capaces de adaptarse y sacar partido a las nuevas posibilidades que el cine de los años cuarenta y cincuenta ofrecía; otros no pudieron evitar que su cine envejeciera con ellos.

Desde la comodidad: Guitry, Pagnol y Gance

Las depuraciones no afectaron de manera severa al mundo del cine. El número uno del Boletín Oficial del Comité de Liberación del Cine Francés reprochaba las actitudes de quienes se habían encerrado durante cuatro años para no escuchar los gritos de dolor del país. No obstante, insistía en la necesidad de unidad ante el reto de hacer grande al cine francés que había conseguido sobrevivir a la ocupación. Poco más de mil inculpaciones de un total de sesenta mil profesionales (1). Pese a las luchas intestinas, cierto corporativismo favoreció una transición menos traumática de lo que el contexto social podría haber hecho pensar.

Fue precisamente Sacha Guitry (1885-1957) uno de los pocos directores que sufrieron represalias. La prensa comunista le acusó de *"haberse arrodillado ante el invasor, haber compartido banquetes con los torturadores, haberse enriquecido durante la Ocupación..."* (2). Los rumores contra él le fueron claramente desfavorables y se le acusó oficialmente de haber ayudado a Alemania, poniendo en peligro la unidad de la nación y la libertad e igualdad de los franceses. No eran tanto sus obras de teatro o sus películas las que iban a estar en el punto de mira, sino sus hábitos sociales en el París ocupado: no se perdonaba cierta colaboración social de artistas e intelectuales con los alemanes. A estos había que exigir, por la repercusión que ello pudiera tener, un comportamiento intachable del que Sacha Guitry no podía presumir. Su caso se agravó además por la realización de la película **De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain** (1944), que sirvió de presentación de un libro del mismo título cuyo

primer y lujoso ejemplar entregó al Mariscal junto a un cheque de 25.000 francos.

Él mismo narró en una memoria redactada en Drancy en octubre de 1944 su propia detención:

"Detenido en mi casa el 23 de agosto, alrededor de las 10 de la mañana por seis hombres armados hasta los dientes pero desprovistos de orden alguna de detención, fui conducido a pie, vestido con mi pijama, hasta el Ayuntamiento del Distrito VII. Un asesino detenido en flagrante delito no habría sido tratado con mayor dureza. ¿Por qué estoy en prisión? Cuando pregunto de qué se me acusa, se me responde que de ser un notorio colaborador. Cuando pregunto quién me acusa de ello, se me responde que todo el mundo. Pero cuándo pregunto quién me ha denunciado, me dicen que nadie...".

En efecto, Guitry se lamentaba de que se utilizara la palabra "colaborador" para designar a quienes habían ejercido su actividad profesional entre 1940 y 1944. En su opinión, él había resistido activamente, había demostrado que la cultura francesa se bastaba a sí misma, que no tenía necesidad de nadie, mientras que todos tenían necesidad de ella. En enero de 1946 escribía en *Paris-Matin*:

"Lo que hoy estoy pagando no es mi actividad durante cuatro años, sino más bien cuarenta años de éxitos y felicidad que no se me perdonan. Si se me preguntara mi opinión respondería que todo lo bueno que he hecho durante estos cuatro años son la causa inicial del singular dolor que ahora me golpea" (3).

Finalmente todo quedará en agua de borrajas y Guitry relanzará su carrera en 1948 de una forma frenética. Quince películas dirigidas y escritas en apenas diez años. La mayor parte de ellas con él mismo como protagonista. Probablemente el mejor ejemplo de Juan Palomo que el cine francés haya dado nunca. Ya antes de la guerra sus películas habían sido así. Aunque su postura había evolucionado desde su inicial rechazo del cine mudo: *"No me gusta el cine porque es el enemigo del teatro. ¡Sobre todo cuando se inspira en él!"* (4). En sus inicios Guitry era un autor dramático de incontestable talento pero estaba lejos de ser un cineasta. Sus primeras películas eran ya muy teatrales en el sentido espacial del término: la cámara situada frontalmente, el trabajo de los actores en primer lugar, inexistencia de la cuarta pared... Las acusaciones al cine de Guitry de ser teatro filmado han sido lógicamente constantes. Tal vez sólo en **Le Roman d'un tricheur** (1936) quisieron algunos intuir una posible evolución, un abandono de las más condenables fórmulas de filmar obras teatrales (5).

Otro defecto que se suele reprochar a Sacha Guitry es el de su megalomanía. François Truffaut prefirió mirarlo desde otro punto de vista: *"Sacha Guitry es un cineasta sin complejos: tanto mejor para el cine francés"*. Su primera película tras la Liberación fue **Le Comédien** (1948), basada en su obra homónima de 1921. En ella se nos contaba la historia del actor Lucien Guitry (su padre) y sus relaciones con el teatro, las mujeres y su propio hijo, Sacha Guitry. Casi sobra decir que, tanto el papel del padre como el del hijo estaban interpretados por el propio Sacha Guitry. Para su siguiente trabajo, **Le Diable boiteux** (1948), escribió primero un guión para el cine que la censura no aceptó, de modo que lo transformó en obra de teatro. Obtuvo un éxito notable, que hizo finalmente inevitable su traslación al cine. En la elección del héroe de la película y su argumento se encuentran las claves por las que la censura se opuso al rodaje. Guitry nos cuenta la trayectoria política un tanto sinuosa de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, capaz de servir a Napoleón, a Luis XVIII, a Carlos X y a Luis Felipe. Su fidelidad no tiene que ver con el régimen, con la coyuntura; Talleyrand se nos muestra fiel a Francia y a su grandeza, algo que está por encima del tiempo. La identificación entre Talleyrand y Guitry apenas era disimulada y su alegato a favor de la inteligencia del héroe está en el centro de todo el relato. Un relato que, por cierto, vuelve a menospreciar las posibilidades expresivas del arte cinematográfico. Se trata de nuevo de poco menos que teatro filmado, eso sí, con diálogos ingeniosos y réplicas brillantes en boca del héroe. Es también una prueba más de las constantes de Guitry: su interés por ofrecer relatos históricos grandiosos o biografías de grandes personalidades. Y para él no es estrictamente necesario ser riguroso con la historia; Guitry reivindica su *"derecho absoluto a suponer incidentes secretos o a contar aventuras de cuya inexistencia no haya pruebas"* (6).

Se suceden una tras otra sus películas: **Aux deux colombes** (1949), **Toâ** (1949), **Le Trésor de Cantenac** (1950), **Tu m'as sauvé la vie** (1950) y **Deburau** (1951), todas ellas escritas y protagonizadas por Guitry *lui-même*. Por una vez, en 1951, no protagonizará su película: en **La Poison** (1951) cede ese papel a Michel Simon, magnífico en su interpretación de un campesino que no soporta a su mujer tras treinta años de matrimonio y planea asesinarla solicitando para ello información a un abogado competente. Incluso *Cahiers du cinéma* admitía la originalidad del guión, no sin constatar una vez más la realización plana del autor de **Le Roman d'un tricheur** (7). Tras **Je l'ai été trois fois** (1952), rodada en tiempo récord, volvió a confiar en Michel Simon para **La Vie d'un honnête homme** (1953), antes de dar paso a una de sus superproducciones más céle-

Sacha Guitry y Raymond Pellegrin
durante el rodaje de **Napoleón** (1955)

bres: **Si Versalles pudiera hablar** (*Si Versailles m'était conté*, 1954). Fue un auténtico éxito de público, una de las películas francesas más taquilleras de la década con cerca de 700.000 entradas sólo en París. Y eso era mucho decir, porque el cine francés atravesaba en ese momento un buen estado de salud en general (8). No es fácil hablar de **Si Versalles pudiera hablar**, porque es un film desbordante, excesivo en demasiados aspectos. Para empezar por su reparto, capaz de congregar al más espectacular elenco internacional del momento; la lista sería interminable pero no podemos dejar de citar a: Jean-Louis Barrault, Claudette Colbert, Jean Marais, Lana Marconi, Gérard Philipe, Édith Piaf, Charles Vanel, Orson Welles, Brigitte Bardot... y, a la cabeza de todos ellos, por supuesto, Sacha Guitry. Los interminables títulos de crédito iniciales buscaban dar mayor realce todavía al apabullante listado. También reiterativo y estomagante resulta su patriotismo, un nacionalismo nada sutil que en la secuencia final se mezcla además con un homenaje al gremio de los actores. Y por otro lado, ¿novedades? Ninguna. Nos encontramos de nuevo ante otro de los ejercicios de teatro filmado de Guitry, en este caso en ambiente palaciego, no en vano se "resumen" en 165 minutos las intrigas reales o inventadas habidas en el Palacio de Versalles desde su construcción. Aprovechando el filón abierto, Guitry volverá a ser fiel a sí mismo rodando **Napoleón** (*Napoléon*, 1955), otro "fresco" histórico en el que se incorporaron a la lluvia de estrellas habitual Jean Gabin, Luis Mariano, Pierre Brasseur, Michèle Morgan, Micheline Presle, Serge Reggiani, Yves Montand y un larguísimo etcétera. Guitry se reservó el papel de Talleyrand como ya había hecho en **Le Diable boîteux**; es conocida su antipatía por el Emperador, razón por la que tal vez el éxito de **Napoleón** fue mucho más mitigado. La reseña de *Cahiers du cinéma* era especialmente escueta: *"Sin comentarios"* (9). **Si Paris nous était conté** (1955) insiste en la fórmula ya sabida con alguna referencia a los tiempos de la Ocupación tratando de saldar viejas deudas. Guitry, con 72 años y enfermo, terminará su carrera con **Assassins et voleurs** (1957) y **Les Trois font la paire** (1957),

Si Versalles pudiera hablar

dirigidas ambas desde su silla de ruedas. Lo mejor de sus últimas películas fue siempre su ironía y brillantez por momentos. Lo peor, su empecinamiento en no servirse de las armas del cine y rodar en tan poco tiempo que a menudo múltiples aspectos de sus películas mostraban negligencias no dignas de su talento.

El caso de Marcel Pagnol (1895-1974) tiene puntos en común con el de Sacha Guitry. En primer lugar porque ambos procedían del mundo del teatro. Su llegada al territorio cinematográfico se debe más a la ambición de que sus obras alcanzaran a mucho más público que a una verdadera confianza en el nuevo medio de expresión artística. Pagnol creyó que no le hacían falta intermediarios para "poner en conserva" sus obras y que él mismo era capaz de servirse de esa nueva forma de arte dramático que era el cine hablado. Incluso entre quienes han considerado su obra cinematográfica básicamente genial, no ha dejado de haber reproches a sus atrevimientos técnicos, que en no pocas ocasiones echaban a perder trabajos que merecían un mayor cuidado (10). Otra de las desgraciadas coincidencias con Guitry reside en su adhesión explícita al régimen de Vichy, al rendir homenaje al Mariscal Pétain en **La Fille du puisatier** (1940) (11). Y hasta aquí llegan las similitudes y comienzan los caminos separados. Curiosamente, Pagnol ha sido estudiado a menudo por los especialistas como "el caso Pagnol" (12) para desesperación de algunos de sus hagiógrafos. Bazin estimaba que la principal peculiaridad de su cine, lo que paradójicamente le había dado popularidad internacional, era el regionalismo de su obra. Ciertamente, el marcado acento en francés en que sus personajes pronuncian el auténtico "molino de palabras" que son sus guiones define en buena parte su obra. Una obra que, tras la guerra, no fue ni mucho menos abundante: **Naïs** (1945), **La Belle meunière** (1948), **Topaze** (1951), **Manon des sources** (1953) y **Les Lettres de mon moulin** (1954). Tras esto y hasta su muerte en 1974 apenas algún proyecto inacabado y dedicación casi exclusiva a su obra literaria. ¿Qué se puede decir del autor de **El pan y el perdón** (*La Femme du boulanger*, 1938) a partir de 1945? Para empezar, que no había rodado desde 1942, en que se suspendió el rodaje de "La Prière aux étoiles" (13) y que ello provocó una ruptura con el cine hasta que en 1945 se decidió a adaptar *Naïs Micoulin*, de Zola, una novela que le permitiría reencontrarse con su universo. En **Naïs** Fernandel interpreta el papel de un jorobado que vela por la virtud de una joven angelical de la Provenza a la que la ciudad ha contaminado y dejado embarazada. Para **La Belle meunière**, Pagnol se lanza a una aventura largamente meditada que se convertirá en una experiencia tan novedosa como insatisfactoria: una comedia musical rodada con el sistema Rouxcolor, que requería complejos aparatos de proyección. El fracaso le lleva a un *remake* de su

Marcel Pagnol

Topaze, que ya había llevado a la pantalla Louis Gasnier en 1932 y el propio Pagnol en 1936. Pues bien, ninguna de las tres adaptaciones ha sido considerada irreprochable. En la que aquí nos ocupa, la de 1950, Fernandel interpreta con corrección el papel de Topaze; sin embargo cierta opulencia y lujo de la puesta en escena restaron credibilidad al conjunto.

La película más importante de esta época para Pagnol será **Manon des sources**. El proyecto proviene de la novela *L'eau des collines*, una gran epopeya dividida en dos partes, *Jean de Florete* y *Manon des sources*, que sólo verá la luz como tal en 1963. La razón por la que **Manon des sources** se convierte antes en película que en novela podría haber sido la voluntad de su director de otorgar el papel protagonista a su mujer, Jacqueline Pagnol. El hecho de que se rodara la segunda parte de la novela concebida por Pagnol y no la primera también obedecería a este mismo motivo (14). Si en otras ocasiones se ha hablado de teatro y cine, aquí hay que hablar de novela y cine. En el origen de todo está la historia que un campesino le contó a Marcel Pagnol cuando este apenas tenía trece o catorce años: una "historia de agua" sucedida en Aubagne, su tierra natal. En una zona de sequía como esta la importancia de conocer fuentes subterráneas de agua era primordial. Con este punto de partida, Pagnol desarrolla una

intriga en donde una joven y bella pastora, Manon (Jacqueline Pagnol), venga afrentas del pasado obstruyendo la fuente de agua de la que se sirven habitualmente todos en el pueblo. Esto nos dará la oportunidad de conocer a las gentes del pueblo, sus pequeñas y grandes querellas, su socarronería. Todo ello bañado de un lirismo al que algunos han encontrado parentesco con Homero y Virgilio, y de un humanismo muy meridional que era marca de la casa en Pagnol. André Bazin insistía en que el acento provenzal de los lugareños estaba lejos de ser una nota pintoresca más, sino que era consustancial al texto y aportaba un enorme y necesario realismo a sus personajes.

La película fue presentada en enero de 1953 y las críticas fueron mayoritariamente positivas aunque no faltó quien acusó a Pagnol de seguir siendo un cineasta *amateur* o de haber construido una historia que, pese a todo, sonaba a falso. Alguno, jugando con las palabras, dijo que se trataba de un simple *mets-l'eau-drame*. El más ferviente defensor de Pagnol y de su **Manon des sources** fue siempre André Bazin, que llegó a concluir:

"Hay en este cuento magnífico la grandeza antigua del Mediterráneo, algo homérico y bíblico al mismo tiempo. Pero Pagnol lo aborda en el más familiar de los tonos... Ha dado a la Provenza su epopeya universal" (15).

En todo caso, esta fue su última gran película puesto que **Les Lettres de mon moulin** no logró convencer ni a quienes más fielmente han defendido la obra cinematográfica de Pagnol.

De todos los directores estudiados aquí someramente tal vez sea Abel Gance (1889-1981) el que tenga una producción menos importante a partir de 1945, sobre todo si la comparamos con lo que había sido capaz de hacer en el período de los años veinte. Básicamente por las películas que fue capaz de rodar en aquellos últimos años del cine mudo es por lo que muchos han visto en él un auténtico genio a nivel mundial, un poeta de imaginación febril, un visionario brillante. Ciertamente, Gance nació en 1889, de modo que ya antes del final de la Primera Guerra Mundial era considerado un director prestigioso. Sus grandes trabajos de aquella época fueron: **Yo acuso** (*J'accuse*, 1919), **La rueda** (*La Roue*, 1920) y, sobre todo, **Napoleón** (*Napoléon*, 1927). También ha pasado a la historia por ser un inventor de nuevas técnicas: la Polyvision o triple pantalla, el Pictógrafo y la perspectiva sonora. Siempre a la búsqueda de una nueva estética para el cine, Gance deseaba, según sus propias palabras, *"crear nuevas letras para este alfabeto de luz"* (16). No dejó de rodar durante la Segunda Guerra Mundial y, gracias a la aduladora dedicatoria a Pétain de **La Venus ciega** (*La Vénus aveugle*, 1940), emparenta con Guitry y Pagnol formando el trío de cineastas franceses clásicos que más abiertamente partidarios de Vichy se mostraron. Gance fue muy admirado por los jóvenes turcos de la revista *Cahiers du cinéma* de los primeros momentos. Saludaron la llegada de su **La Tour de Nesle** (1954) con una auténtica lluvia de elogios, entrevistas y repaso a su filmografía. Insistían sobre todo en el hecho de que la carrera de Abel Gance, que tenía por entonces 65 años, estaba cargada de futuro. No fue así, empero. Ni **Austerlitz** (*Austerlitz*, 1960) ni **Cyrano y D'Artagnan** (*Cyrano et D'Artagnan*, 1964) alcanzaron la notoriedad de sus obras de antaño, aunque, eso sí, ambas mostraron una vez más que Gance no era hombre de proyectos ni pequeños ni sencillos. Para la primera se embarcó en una superproducción con grandes estrellas como Orson Welles, Claudia Cardinale, Vittorio De Sica, Michel Simon o Leslie Caron, en la que se nos presentaba a un Napoleón un tanto colérico y megalómano pero cuyo talento militar le conducía a la victoria hasta llegar a un final en el que aclama a los héroes de Austerlitz al son de La Marsellesa. La segunda partía de un guión que Gance había escrito en verso para cumplir un sueño de juventud. El director parisino murió en 1981. De él cabe decir, como mínimo, que ha sido un cineasta extraordinario cuyos proyectos han quedado siempre por debajo de las expectativas que su desaforada imaginación había diseñado.

Desde la Ocupación: Jean-Paul Le Chanois, Christian-Jaque y Marcel Carné

Entre los nombres confirmados del cine francés al abrirse la década de los años cuarenta, hubo quienes encontraron un lugar entre los que partieron al exilio y los que voluntariamente no encontraron problemas con la nueva situación. Es el caso de quienes, por diversas circunstancias, continuaron haciendo cine en Francia durante la Ocupación, cuidando de no comprometerse con los invasores.

Comenzaremos por Jean-Paul Le Chanois (1909-1985), al que la Segunda Guerra Mundial afectó hasta el punto de obligarle a mudar su nombre para librarse de acusaciones de pertenencia a la raza judía (17). Le Chanois fue, al menos durante los años cincuenta, lo que comúnmente llamaríamos un director popular, uno de esos artesanos cuyas películas suelen ser recordadas a menudo pero cuyo nombre es a veces confundido. Con su nombre real, Dreyfus, fue un director marcado por su filiación comunista. Se interesó sobremanera por la Guerra Civil española rodando varios documentales para servir a la causa republicana contra el fascismo. Con menos de treinta años, y profundamente contrariado

por lo que sucedía al sur de los Pirineos, quiso ofrecer su testimonio al respecto. Siempre ha tenido claro que somos fugaces testigos de nuestro tiempo y que el cine es un arma útil entre las manos de un director. Hay que hacer uso de él (18). Antes de la Ocupación alemana, Dreyfus ya se había estrenado tanto delante como detrás de la cámara: actor a las órdenes de Pierre Prévert y Max Ophüls, ayudante de Maurice Tourneur y Jean Renoir, montador de Luis Buñuel y Anatole Litvak y colaborador de Alexander Korda, Julien Duvivier o Jean Epstein. Como director en solitario rodó dos largometrajes: **Le Temps des cerises** (1938) y **Une idée à l'eau** (1939). Tras la *drôle de guerre* Dreyfus pasa a llamarse Le Chanois y no es difícil imaginar que busca sobrevivir en unos tiempos en que ser comunista y judío eran ingredientes de una receta que fácilmente podía conducir a la muerte.

La Continental fue la sociedad de producción alemana instalada en París entre 1941 y 1944. Su objetivo no era otro que el de aprovechar todos los recursos del cine francés para producir películas bajo vigilancia que produjeran beneficios económicos para Alemania. Su patrón, el Dr. Alfred Greven, no pretendió por tanto crear un cine de fines propagandísticos sino un cine francés básicamente rentable. Le Chanois no dirigirá para la Continental pero sí escribirá cuatro guiones para ellos. Antes, y según sus propias palabras, había consultado a sus responsables directos en el seno de la Resistencia. La respuesta obtenida fue que no era una cuestión de trabajar o no en una firma alemana sino de trabajar o no en beneficio de los alemanes; dependía de él mismo juzgar si lo que iba a hacer o escribir podía favorecer al enemigo. Lo cierto es que no quiso dirigir porque estimó que no era conveniente ocupar un lugar sobresaliente en la empresa y que probablemente no habría querido aceptar hacer cosas que sí hicieron algunos como Clouzot (19).

Una vez acabada la guerra se iniciará para Le Chanois lo que generalmente ha sido considerado su período más creativo y valioso. Para empezar **Au coeur de l'orage** (1947), un documental sobre los maquis de Vercours que responde una vez más a su voluntad de ser testigo de una época. **L'École buissonière** (1948) fue quizás su largometraje más importante, estimado incluso por Truffaut. Se trataba de una defensa de la escuela de Célestin Freinet, un profesor que aplicaba un método de educación revolucionaria basado en la iniciativa del propio alumno. Le Chanois se había entrevistado con él y había quedado maravillado, de modo que se decidió a escribir un guión. Lo increíble fue que la película funcionó extraordinariamente bien y el prestigio de su director creció considerablemente. Había logrado dar credibilidad y dinamismo a la historia, al tiempo que bañar el conjunto de un humanismo emocionante. Iniciada la década de los cincuenta, Le Chanois va confirmando con filmes como **Sans laisser d'adresse** (1950) y **Agence matrimoniale** (1952) su vena popular de simpatía por los necesitados. Su mayor éxito en este terreno fue sin duda **Papá, mamá, la muchacha y yo** (*Papa, maman, la bonne et moi*, 1954), que generó incluso una continuación con **Papa, maman, ma femme et moi** (1955). Se trataba de mostrar la vida cotidiana de una familia de clase media en París. La amante del hijo único de la casa, un joven abogado (Robert Lamoureux), terminará convirtiéndose en la sirvienta de la casa para ganar poco a poco la confianza de unos padres reticentes. Para colmo, ella se ocupa de su sobrina, un bebé que quedó huérfano tras la muerte en el parto de su hermana. En fin, ingredientes sobrados para construir una historia eficaz y simple pero no indigna. Algo en **Historias de la radio** (Jose Luis Sáenz de Heredia, 1955) nos recuerda a esta saga.

Papá, mamá, la muchacha y yo

Tras **Le Cas du docteur Laurent** (1956), su primera película con Jean Gabin como protagonista, Le Chanois recibe el encargo de Pathé para llevar al cine *Los miserables* de Victor Hugo, en un proyecto que el director considerará la culminación de su carrera. Acepta pues las condiciones habituales de una superproducción: rodaje en los estudios DEFA de Berlín Este (RDA), en color y, por supuesto, con grandes estrellas entre sus protagonistas. Jean Gabin será Jean Valjean y Bernard Blier encarnará a Javert... La primera versión de **Los miserables** (*Les Misérables*, 1958) duraba cinco horas y cuarto que, evidentemente, hubo que cortar hasta dejarla en cuatro. La crítica fue en general muy cruel con esta cuarta adaptación cinematográfica de la obra maestra de Hugo (20).

Nada reseñable de aquí al final de su carrera en 1966 con **Le Jardinier d'Argenteuil**, su última película de nuevo con Gabin a la cabeza por cuarta vez. Este solía decirle a Le Chanois: *"Duvivier se ocupa de la técnica y con el 'gordo'* (siempre llamaba así a Jean Renoir) *nunca se sabe. Hasta que, de pronto, tiene una idea y es buena. Usted es una mezcla de los dos. Habría sido preferible que fuera uno u otro"* (21).

La filmografía de Le Chanois ha recibido numerosos reproches entre los que no faltan el de haberse acercado, sobre todo tras **Los miserables**, a eso que dio en llamarse *qualité française* y que tan odiada fue después por los jóvenes de *Cahiers du cinéma*. Concretamente Truffaut fue durísimo con el cine de los años cincuenta de Le Chanois, hasta el punto de que este le envió una carta tras haber visto **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*; François Truffaut, 1959). En ella Le Chanois defiende mejor que nadie su propio cine:

"Esta carta le sorprenderá sin duda y le parecerá probablemente inútil. Para mí es necesaria. Le conozco desde hace mucho tiempo por las críticas que usted hacía de mis películas. Estas eran siempre en extremo desagradables y estaría usted en su derecho si no fuera porque además a menudo conllevaban una agresividad personalizada más cercana a la injuria que a la crítica. En fin, me había prometido a mí mismo expresarle físicamente el ardor de mi reacción si algún día nos encontrábamos. Creo intuir por qué detesta usted tanto mi cine, por qué le hace entrar en estado de trance. Debía de angustiarle mucho mi optimismo, mi creencia en ciertas virtudes humanas, mi constatación de ciertas amabilidades de la vida. Sin embargo, no crea que he vivido en un mundo rosa y fácil. Tal vez algunos caracteres soportan mejor que otros los malos golpes, aunque sean más de cuatrocientos... Quiero decirle únicamente que me complace saber que tenía usted algo qué decir y que lo ha dicho. Y que no es ya para mí un adversario desconocido cuya agresividad no lo-

graba explicarme, sino un colega con el que tal vez pueda intercambiar un día puntos de vista -incluso opuestos- en el nombre de un medio de expresión que me es querido" (22).

Christian-Jaque (1904-1994) ha pasado a la historia del cine francés como un director extraordinariamente prolífico, ecléctico en la elección de sus temas y generalmente hábil en la puesta en escena. El reverso de estos elogios vendría dado por las prisas con las que fueron rodadas muchas de sus películas y la imposibilidad de considerarle un autor en el sentido que esa palabra iba a tener en los años sesenta. Rodó para la Continental uno de sus primeros filmes, **L'Assassinat du Père Noël** (1941), adentrándose en el terreno policíaco y en absoluto pretendiendo intenciones propagandísticas pese al control alemán de la producción. Es más, otra de sus películas de esta etapa, **Sinfonía fantástica** (*La Symphonie fantastique*, 1942), fue acusada por el propio Goebbels de propaganda profrancesa: llamó a Greven a Berlín para explicarle que las películas de la Continental habían de ser ligeras, superficiales, divertidas, pero en ningún caso cultivadoras del nacionalismo francés. Lo que queda claro es que ni para Goebbels ni para Greven el objetivo era hacer propaganda nazi en Francia con los filmes de ficción de su productora.

Con **Boule de suif** (1945) alcanza Christian-Jaque una de las más altas cotas de calidad de toda su filmografía. Adaptar la obra de Maupassant le permitió hablar de la realidad inmediatamente anterior en Francia y denunciar cobardías, arribismos e hipocresías varias. Los héroes son una prostituta cuyo papel catapultó a la actriz Micheline Presle y un demócrata sarcástico, capaz de ver la mezquindad de quienes son considerados habitualmente buenos ciudadanos. Su siguiente trabajo fue **El espectro del pasado** (*Un revenant*, 1946), con el retorno a las pantallas de Louis Jouvet y diálogos de Henri Jeanson. También merece la pena destacar **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse de Parme*, 1948), adaptación de la obra de Stendhal protagonizada por Gérard Philipe y María Casares (23). Se ha considerado esta como una de las películas que pudieran integrarse en lo que Truffaut llamó la *tradition de la qualité*: conformismo, academicismo, espíritu burgués. **Barbe-Bleue** (1951) es la primera gran producción en color del cine francés; lo mejor residía en los vivos e irónicos diálogos adaptados por Henri Jeanson y el propio Christian-Jaque y lo peor en que el cuento filmado no funcionaba bien ni como comedia, pese a la histriónica interpretación de Pierre Brasseur, ni como aventura, pese al ágil ritmo de sus secuencias. Christian-Jaque alcanzará su cumbre en el cine de aventuras con **Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*, 1952), donde un espléndido Gérard Philipe interpretaba a un aventurero libertino del siglo XVIII, valiente pero indisciplinado, que caerá finalmente bajo los encantos de Gina Lollobrigida, cuyo vertiginoso escote estaba llamado a triunfar.

Aunque la carrera de Christian-Jaque se prolongará hasta 1971 con **Las petroleras** (*Les Pétroleuses*), al impresionante ritmo de una película por año, el buen artesano que fue siempre nunca superó las cotas ya mencionadas.

Marcel Carné (1909-1996) es de los directores aquí estudiados el que realizará su última obra maestra justo al concluir la guerra. Después, completará una irregular carrera hasta 1976 donde películas sólo interesantes se alternan con otras perfectamente olvidables. Pero ya no hay apenas rastro de las maravillas que le habían hecho ocupar un lugar de honor entre los más grandes del realismo poético francés. La década dorada de Carné, entre 1937 y 1946, fue siempre un punto de referencia de su cine posterior. Las comparaciones con **Un drama singular** (*Drôle de drame*, 1937), **Hôtel du Nord** (1938), **Quai des brumes** (*Quai des brumes*, 1938), **Le Jour se lève** (1939) o **Les Enfants du paradis** (1945) eran inevitables y mortales para los nuevos y esforzados trabajos de Carné. Y es que el director parisino había indiscutiblemente alcanzado ya la gloria absoluta en el cine francés. Es imposible olvidar, entre otras cosas, la frase de Jean Gabin a Michèle Morgan en **Quai des brumes**: *"T'as des beaux yeux, tu sais?"*.

Fanfan, el invencible

Les Enfants du paradis

Todos los amantes del cine en Francia la recuerdan. En aquellos bellos ojos creía encontrar Gabin por un momento la necesaria esperanza para seguir viviendo. Sin embargo, en la neblina del puerto de Le Havre se esconde el trágico destino que llevará al descreído e irascible desertor a su cruel desenlace. Uno de los mejores ejemplos del mejor cine francés de los años treinta. Realismo, poesía, tragedia, fantasía social...

Los tiempos de la Ocupación no fueron fáciles para Carné. Recibió también la llamada de Greven para rodar con la Continental y acudió a la cita desconfiado. En sus memorias se esfuerza por demostrar que no tenía interés alguno en trabajar para la productora alemana y que se esforzó en imponer condiciones que disuadieran a Greven. Sin embargo, todas le fueron aceptadas y tuvo que firmar un contrato para rodar una superproducción en Francia de carácter, eso sí, no propagandístico. Sus peticiones continuaron siendo muy altas hasta que el hecho de solicitar a Jean Cocteau como diseñador de vestuario terminó por romper la baraja. Carné había logrado su objetivo y la ruptura del contrato le hizo paradójicamente sentirse exultante. Lo explicaba así:

"Salvando las distancias, un prisionero de guerra que trabajara en una granja enemiga experimentaría las mismas sensaciones. El granjero que le da trabajo es amable con él, lo trata como un obrero compatriota con el que se entiende bien; está correctamente alojado, bien alimentado y por consiguiente no tiene nada que reprochar a su jefe. No obstante algo no funciona. No hay nada que hacer. Es visceral: es el enemigo..." (24).

Pasó algún tiempo hasta que se concretó el proyecto de **Les Visiteurs du soir** (1942) tras una visita a Jacques Prévert, el poeta al que Carné aparece habitualmente ligado en sus mejores películas. Ofrecieron trabajo de forma clandestina a dos judíos vetados por Vichy: Trauner para construir los decorados y Kosma para la música. La crítica sería años después generosa con la película.

En enero de 1943 se reúnen Marcel Carné, Jacques Prévert y el actor Jean-Louis Barrault. Este les da la idea de su siguiente trabajo al contarles una breve anécdota verdadera de la vida del mimo Jean-Gaspard Debureau. La obra maestra **Les Enfants du paradis** está en marcha. Una proeza llena de fantasía, vida, poesía, descarnado romanticismo... rodada en plena Segunda Guerra Mundial. La historia de cuatro hombres simples reaccionando ante el amor: un mimo (prodigioso Barrault), un actor, un hombre de mundo y un asesino, ante la mítica Garance,

interpretada por Arletty (*"c'est tellement simple l'amour"*). La crítica fue extraordinariamente elogiosa. Se dijo que era una película francesa que eclipsaba las mejores producciones americanas (Gautier), una obra maestra del tándem Carné-Prévert (Sadoul), un hallazgo plástico (Derain), uno de los clásicos de la pantalla (Charensol), un admirable trabajo de equipo (Rougeul), un homenaje del cine al teatro (Hilero)... Ciertamente **Les Enfants du paradis** es una película que enamora, los diálogos de Prévert alcanzan lo sublime en las secuencias entre Barrault y Arletty. Es el más brillante pistoletazo de salida del cine francés tras su paso por la guerra.

Obviamente, el listón está altísimo para Carné, que todavía rodará dos películas con Prévert como guionista. **Les Portes de la nuit** (1946) nos presentaba el París de febrero de 1945 *"con sus satisfacciones, sus grandes miserias, sus terribles secretos..."*. Un tiempo gris en el que el cine francés preferirá no hurgar en el futuro, lo que añade interés a este trabajo, aún así muy inferior al anterior. Yves Montand y Natalie Nattier soportaron la presión de interpretar los papeles protagonistas inicialmente pensados para la pareja Jean Gabin-Marlene Dietrich. El resultado en su conjunto fue un *"semi-fracaso"* en palabras del propio Carné, lo que no quiere decir que careciera de múltiples aspectos atractivos entre los que el más destacado sea tal vez el de tratar de abrir una vía al cine francés de crudo realismo de posguerra. Como ya se ha dicho, pocos fueron los ejemplos. La última colaboración de Carné y Prévert tendrá como novedad la incorporación al equipo del mismísimo Jean Gabin, lo que hará concebir esperanzas a muchos. Sin embargo, la recuperación de un trío similar trajo a la luz una adaptación de Simenon, **La Marie du port** (1950), que, si bien obtuvo un notable éxito de público, no puede figurar entre las más acertadas de su director. Lo más logrado eran sin duda los irónicos diálogos de Gabin.

Y a partir de aquí las ascuas, la cuesta abajo, con apenas destellos de lo que antaño parecía *chez Carné* más real, más bello, más inspirado. **Juliette ou la clé des songes** (1951) es uno de los ejemplos. *Cahiers du cinéma* hablaba de la falta de originalidad de su guión, la insigne debilidad de sus diálogos y la patética música de Kosma (25). Un Gérard Philipe algo perdido y una Suzanne Cloutier mecánica daban vida a personajes un tanto cursis en un conjunto pretencioso y decepcionante. De aquí al final de su carrera cabe señalar el éxito de público que obtuvo con **Les Tricheurs** (1958), que tuvo el acierto de trasladar sus habituales centros de interés por el de una juventud parisina de nuevas costumbres. El debate sobre si la película ofrecía un punto de vista

Les Portes de la nuit

reaccionario sobre los jóvenes estuvo en el aire. En todo caso, el rechazo general al "viejo" cineasta que era ya Carné para los nuevos cinéfilos fue casi unánime.

La realidad es que para buena parte de la crítica Carné pasa por ser un buen director cuando está acompañado por Prévert. Si no es el caso, sólo cabe esperar cierta corrección formal. Él, sin embargo, se defiende amargamente en sus memorias. Se preguntaba allí por qué se habla de Carné con o sin Prévert y por qué no de las películas de Prévert sin Carné. Le dolía especialmente la acusación de Truffaut de ser un buen director para *"poner en imágenes las películas de Jacques"* (26). Tal vez haya algo de razón por ambas partes. Si parece indiscutible que las mejores películas de Carné han tenido a Prévert como guionista, no es menos cierto que los guiones de Prévert han tenido a Carné como mejor director. Lejos de la gloria sin contestación, Marcel Carné es hoy por hoy un director sometido a cierta revisión entre los especialistas del cine francés.

Desde el exilio: Chenal, Clair, Duvivier, Ophüls y Renoir

Conocidos los cataclismos que se iban a producir en Europa a la altura de los años cuarenta no es de extrañar que la lista de artistas europeos emigrados a América sea larguísima. También el cine francés perdió momentáneamente a algunos de sus grandes nombres. Cinco van a ser aquí los directores cuya trayectoria será sucintamente repasada: Pierre Chenal, René Clair, Julien Duvivier, Max Ophüls y Jean Renoir.

Empezaremos por el menos conocido, Pierre Chenal (1904-1990). Uno de los más originales a la hora de escoger su destino de emigración: Argentina y Chile. Y uno de los que precisamente más atado quedó a las tierras trasatlánticas puesto que allí rodará la mayor parte de su filmografía. Al huir en 1940 ya había sido responsable de algunas obras mayores del conocido realismo poético francés y su nombre ha de ser citado como uno de los iniciadores del movimiento (27). Su película más importante de la época sería **Le Dernier tournant** (1939), una sobresaliente adaptación al contexto francés de la novela de James Cain *El cartero siempre llama dos veces*.

Pocas películas fue capaz de rodar en Francia tras su regreso en 1946. De este mismo año es **La feria de las quimeras** (*La Foire aux chimères*) y dos años posterior su único éxito en Francia tras la guerra, **Clochemerle**. Después regresa a Sudamérica, donde trabajará con asiduidad, para volver finalmente a su país y rodar **Rafles sur la ville** (1957) cuando ya la *Nouvelle Vague* hacía su aparición.

René Clair (1898-1981) sí ha sido considerado tradicionalmente un maestro del cine francés. Dos etapas podemos señalar en su vasta trayectoria cinematográfica en su país. La que tiene lugar antes de 1934 está marcada por su trabajo en los últimos años del cine mudo con obras maestras como **Entr'acte** (1924) y una cercanía al mundo de las vanguardias tan en boga en Europa en aquel contexto. En 1934 rodará **El último millonario** (*Le Dernier milliardaire*), plena de humor burlesco e inteligencia. Con la crisis económica de fondo, Clair filma estupendas secuencias como esa en la que, por la falta de dinero líquido, un cliente paga un café con una gallina y las vueltas le son entregadas en forma de pollitos. También se aprecian referencias soslayadas al ascenso de los fascismos y no parece alocado señalar que el conjunto recuerda por momentos a **Sopa de ganso** (*Duck Soup*; Leo McCarey, 1933). Pues bien, la película fue un fracaso y provocó la expatriación voluntaria de René Clair a Inglaterra y, durante la guerra, a los Estados Unidos hasta 1947.

La carrera de Clair en Hollywood está lejos de ser desdeñable y desde luego los americanos no quisieron que regresara a Francia. Él estaba determinado a hacerlo. Tal vez por nostalgia, tal vez porque el período de expatriación se había alargado mucho más de lo previsto. El estreno de sus películas americanas en Francia fue un tanto desordenado y las reacciones son significativas: se percibe amistad por el emigrado, pero también un cierto reproche por el largo abandono y por la certeza generalmente compartida de que Hollywood es una tierra de perdición para los cineastas europeos. Allí se pierde el alma. En todo caso, las críticas fueron generalmente positivas para películas como **Me casé con una bruja** (*I Married a Witch*, 1942) o **Sucedió mañana** (*It Happened Tomorrow*, 1944) (28). Aunque no cabe dudar de que Clair es efectivamente el cineasta francés más influenciado por la forma de hacer cine en los Estados Unidos, este no renuncia a sentirse no sólo un director francés sino además un alumno y continuador del "viejo cine francés". La prueba llegará con **El silencio es oro** (*Le Silence est d'or*, 1947), escrita en su despacho de Beverly Hills pero profundamente impregnada por París, Molière y la historia del cine francés. El éxito será notable y sorprendente. Para su siguiente proyecto, **La belleza del diablo** (*La Beauté du diable*, 1949), contará con dos generaciones de actores franceses representados por Gérard Philipe y Michel Simon pero no escapará a cierta crítica que le acusa de academicismo. **Bellas de noche** (*Les Belles de nuit*, 1952) proponía una aventura con Gérard Philipe a la cabeza. Una historia simple entre el sueño y la realidad que ofreció a Clair la oportunidad de lucir cierto virtuosismo técnico y poco más. Con **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*, 1955) se produjo incluso cier-

La belleza del diablo

ta división en *Cahiers du cinéma*, donde no se ponían de acuerdo sobre la calidad de la película. Gérard Philipe es de nuevo un joven militar que apuesta con sus compañeros a que es capaz de seducir a una dama al azar antes de partir de maniobras. A partir de este peligroso juego de amor, Clair construye con su habitual pulso narrativo una historia a la que atraviesan otras paralelas. Se mueve entre la farsa y la comedia sentimental, pero prefiere finalmente no caminar por el sendero de la tragedia, lo que parecería lógico en una historia como esta y con una actriz como Michèle Morgan (29). Terminaremos el repaso a Clair entre 1947 y 1958 con **Puerta de las Lilas** (*Porte des Lilas*, 1957), adaptando una novela de René Fallet. Será considerada por Bazin como la película de Clair que va más lejos, en la que más fácilmente se deja sentir la voz lúcida del autor.

Clair ha sido el director francés más apreciado internacionalmente durante mucho tiempo. Dejando de lado aquellas consideraciones que le tenían por el "Chaplin francés", lo cierto es que supo conjugar inteligencia y popularidad como pocos, además de ayudar a introducir en el cine el concepto de estilo personal.

Julien Duvivier (1896-1967) es el inolvidable responsable de **Pépé le Moko** (*Pépé le Moko*, 1936). También de **La Belle équipe** (1936) y de **La bandera** (1935). Pero sobre todo de **Pépé le Moko**: una joya. Jean Gabin en uno de sus mejores papeles, Henri Jeanson inspirado como nunca en sus diálogos y el propio Duvivier adaptando la novela de Henri La Barthe. La policía busca a Pépé le Moko, duro mafioso que se mueve en la *casbah* de Argel como pez en el agua. En esa suerte de colmena ambientada a la perfección, los personajes se encuentran y se comunican siempre protegiéndose de la policía. Sin embargo, va a hacer irrupción en este universo cerrado pero seguro una bella parisina que trastocará el orden de todo. El amor que surge entre los dos va a hacer a Pépé asumir riesgos hasta ahora desconocidos. Y en el momento último, cuando ella se apresta a tomar el barco en el puerto rumbo a París creyéndole muerto, él sale de su colmena para observar, mientras se desangra, cómo se le escapa la vida, la

libertad. Pese a esta y otras grandes películas, Duvivier suele ser considerado únicamente como un gran técnico, un buen artesano pero rara vez un gran autor cinematográfico.

Fue junto a Renoir el cineasta que mejor supo reflejar los tiempos del Frente Popular, sus ilusiones y sus esperanzas rotas. Más tarde, con el avance alemán sobre Francia, Duvivier parte hacia Nueva York, donde llega junto a su familia en julio de 1940. A su regreso a Francia en 1946, rueda **Panique**, una de las pocas películas francesas de posguerra que pueden inscribirse en lo que hemos llamado realismo crudo (era el caso de **Les Portes de la nuit**, de Marcel Carné). Pero la *rentrée* no siempre es fácil para los cineastas que llevan fuera muchos años y Duvivier rodará en Londres su próximo proyecto: **Ana Karenina** (*Anna Karenina*, 1947). Pues bien, ni la producción fiable de Korda, ni la profesionalidad de Vivien Leigh, ni la corrección formal del propio Duvivier logran hacer de esta película un clásico inolvidable. Las dificultades encontradas en el rodaje podrían haber propiciado la fría sensación que deja el conjunto. **Au royaume des cieux** (1949) sube ligeramente el nivel en una historia interesante desarrollada en un internado de señoritas, donde a la crueldad de su directora se va a oponer el amor de los dos protagonistas (Suzanne Cloutier y Serge Reggiani), que arrastrará a las demás jóvenes. La crítica fue severa: mediocre para Sadoul y perfectamente artificial para Jeander.

Del resto de su carrera destacaremos tres películas más: **Don Camilo** (*Le Petit monde de don Camillo*, 1951), **Voici le temps des assassins** (1956) y **El puchero hierve** (*Pot-Bouille*, 1957). La primera es de obligada referencia por su enorme popularidad. Una coproducción franco-italiana cuyo éxito iba a generar muchas más secuelas de las deseables. Protagonizada por Fernandel, en el papel de un cura que dialoga con Dios, y Gino Cervi, el alcalde comunista del pueblo, su amistad-enemistad está en la base de la novela de Giovanni Guareschi que lleva a la pantalla Duvivier. Aunque todo parece subordinado a la

comicidad de Fernandel (Don Camilo), la película destila cierta idea interclasista que busca evitar el conflicto violento en un pueblo de la Italia de posguerra. Hubo quien tachó la película de anticomunista y quien creyó que, por el contrario, el cura mamporrero que es Don Camilo no daba buena imagen de la Iglesia católica (30).

Más afortunada fue **Voici le temps des assasins**, tal vez porque volvía a la negrura del realismo de los años treinta, tal vez porque la interpretación de Gabin tenía algo de desmitificadora. El propio Truffaut creyó ver en ella la mejor película de su director: un cineasta seguro de sí mismo y dominador absoluto de su oficio (31). Algo menos negra y fácil es **El puchero hierve**, una adaptación de Zola que cosechó un éxito de público no despreciable y que no desagradó a la crítica.

Julien Duvivier es efectivamente uno de esos cineastas víctimas de las estrecheces en que cayeron a menudo los jóvenes de *Cahiers du cinéma* (32). Aunque es cierto que sus obras más importantes fueron rodadas antes de la Segunda Guerra Mundial, nunca ha dejado de ser un director de actores más que competente y un notable narrador de historias. Duvivier, el pesimista, bien merece una revisión.

Llegado este punto, nos quedamos con los dos directores que fueron entronizados como "autores" por la *Nouvelle Vague*: Max Ophüls y Jean Renoir. Se ha escrito tanto y tan bien sobre ellos que aquí sólo cabe esbozar brevemente su trayectoria en el período estudiado.

Decía Max Ophüls (1902-1957) que él había nacido en Sarrebrück, una ciudad que a lo largo de la historia ha tenido el privilegio de cambiar varias veces de nacionalidad, lo que sin duda había forjado su personalidad (33). Se instalará en Francia al llegar en 1933 los nazis al poder en Alemania. De nuevo en 1940 hubo de huir del fascismo y llegó a los Estados Unidos, donde permanecerá hasta 1950. Estamos por tanto ante un director de cultura alemana, de nacionalidad francesa, capaz igualmente de rodar en Hollywood: un auténtico híbrido. Tanto su etapa alemana como su etapa americana han dado excelentes resultados, pero tal vez su tetralogía francesa ha

El puchero hierve

La Ronde

quedado como su gran aportación. **La Ronde** (1950) nos cuenta con maestría los vaivenes del amor a través de una serie de personajes poéticos. En ella, la sabiduría baña cada fotograma. **Le Plaisir** (1952), dividida en tres partes, se ha convertido en una de las más acertadas adaptaciones de Maupassant al cine. **Madame de...** (*Madame de...*, 1953) nos mostraba el increíble viaje de unos diamantes, la ronda que les lleva de mano en mano por culpa del amor. Y finalmente **Lola Montes** (*Lola Montès*, 1955), la menos apreciada por el público en su momento, tal vez la más admirada hoy en día. Ophüls sabía que se tomaría la revancha en cineclubes veinte años más tarde, que la historia de esa mujer que lo fue todo y que hoy es apenas un mono de feria habría de convencer. Una Norma Desmond del amor pero con la más amarga resignación que quepa imaginar... Un director sutil, enamorado de sus personajes femeninos y del movimiento continuo. La filmografía de Max Ophüls es también eso: movimiento elegante ajeno a las modas.

Le Plaisir

Jean Renoir (1894-1979) aparece aquí al final pese a ser probablemente el más importante de todos. Desde luego, el más prestigioso, el que más obras maestras ha conseguido forjar en la historia del cine francés. Y también el Autor con mayúsculas. Así lo vio la joven crítica francesa de los años cincuenta, los jóvenes cahieristas que iban a enseñarnos a todos a ver cine. El odio por la *qualité* de Autant-Lara se transformaba en amor por el estilo personal y progresivamente afianzado de Renoir. Se inicia este en la etapa muda y vive con intensidad en su cine la convulsa etapa de los años treinta. La Ocupación alemana le obliga a trabajar en los Estados Unidos y a su vuelta a Francia, tras su paso por la India para rodar **El río** (*The River*, 1950), con apenas cuatro películas para el período que aquí interesa, va a servir de faro a toda una generación de jóvenes cineastas (34). François Truffaut lo decía sin tapujos en el prefacio a la autobiografía de Renoir: *"Jean Renoir*

es el cineasta más grande del mundo". Aunque no todas sus películas eran obras maestras sí que en toda su filmografía hay cierta infalibilidad. Las películas de Renoir están permanentemente abiertas, voluntariamente inacabadas (35). Huyen absolutamente de la trascendencia y buscan la sencillez a toda costa, a menudo a través de cierta ligereza formal. **La carroza de oro** (*La Carrosse d'or*, 1952) supuso su regreso definitivo a Europa: es un viaje apasionante del teatro al cine y del cine al teatro con Anna Magnani como epicentro del amor de tres hombres. No lejos de esta misma temática, su vuelta oficial a Francia se produce con **French Cancan** (*French Cancan*, 1955), quince años después, y es probablemente el mejor trabajo de su última etapa. Se trata de una comedia musical en la que Jean Gabin interpreta el papel de un empresario de variedades empeñado en montar un cabaret, el Moulin Rouge. A partir de aquí desarrolla varias tramas vodevilescas que van a terminar en una fiesta, la del *french cancan*, llena de alegría y luz, una plena celebración de la vida. **Elena y los hombres** (*Elena et les hommes*, 1956) vendrá a cerrar la trilogía de películas con personajes inverosímiles pero reales, tal y como reivindicaba Renoir, pues nada hay más inverosímil que la realidad. Aquí es Ingrid Bergman la que enamora sucesivamente a un adinerado zapatero, a un general y a un perezoso vocacional que acabará conquistándola. Intrigas políticas y enredos amorosos finalizan con una frase que parece toda una declaración de Renoir hacia su país: *"La dictadura tiene pocas posibilidades en un país donde las cosas del amor tienen tanta importancia"*.

Como ha dicho Fernando Trueba, Renoir tiene una doble identidad: es el clásico más imperecedero al mismo tiempo que un eterno *amateur* del cine. Por una parte, lo ha inventado todo y lo ha hecho todo antes y mejor, y por otra no ha dejado nunca de ser un amante del cine. No permitió que el hecho de ejercer la profesión le convirtiera en "un profesional" (36).

En definitiva, se ha repasado aquí la última etapa de la carrera de once directores de cine franceses que habían nacido en los umbrales del siglo XX. Se formaron con el cine mudo y su carrera sufrió un inevitable punto de inflexión con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Es más, podemos considerar este momento como una suerte de ecuador de sus trayectorias en la mayor parte de los casos. Quienes permanecieron en la Francia ocupada o colaboracionista apenas encontraron problemas para reanudar su trabajo tras la Liberación. Con mayor o menor inspiración, eso sí: Carné y Gance nunca superaron sus trabajos anteriores, mientras que Christian-Jaque o Le Chanois conocieron tras la guerra sus éxitos más populares. Entre quienes partieron al exilio, la reintegración al cine francés fue a menudo complicada (Chenal, Duvivier) o muy tardía (Ophüls en 1950 y Renoir en 1955).

Algo que tiene en común esta heterogénea generación de cineastas es que fue sometida a un severo juicio por la generación que le iba a suceder. Y ello no formó parte de un fenómeno estrictamente nacional, sino que ha de añadirse al conjunto de nuevos

Elena y los hombres

puntos de vista sobre el arte cinematográfico implantados por la *Nouvelle Vague*. Desde *Cahiers du cinéma* se transmitió una nueva forma de ver cine que, aunque no estuvo exenta de excesos y contradicciones, sirvió para destapar artificios y desenmascarar no pocos planteamientos acomodaticios. Esta labor de demolición afectó al cine de algunos de ellos, que reaccionaron airados (Carné o Le Chanois), pero también elevó a los altares a otros que se convirtieron en maestros y padrinos (Ophüls y Renoir).

NOTAS

1. J. P. Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Mesnil-sur-l'Estrée, Perrin, 2002, pág. 219.

2. *L'Humanité*, 24 de enero de 1945 (citado en J. P. Bertin-Maghit, *Op. cit.*, pág. 230).

3. Ambas citas aparecen en J. P. Bertin-Maghit, *Op. cit.*, págs. 233-234. La traducción es mía; en adelante, todas las citas que provienen de referencias bibliográficas en francés lo serán también.

4. Citado en Alain Keit, *Le Cinéma de Sacha Guitry. Vérité, représentations, simulacres*, Liège, Éditions du Cefal, 1999, pág. 9.

5. Es el caso de André Bazin en *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile, 1983, pág. 137.

6. Citado en A. Keit, *Op. cit.*, pág. 47.

7. *Cahiers du cinéma* nº 8, enero de 1952, pág. 70.

8. La cifra de espectadores está tomada de P. Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Flammarion, 1995, pág. 654. Respecto al estado de la economía del cine francés de los años cuarenta y cincuenta, véase L. Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959*, París, CNRS Éditions, 2004.

9. *Cahiers du cinéma* nº 46, abril de 1955, pág.60.

10. André Bazin, *Op. cit.*, pág. 145.

11. Jean-Pierre Jeancolas, "El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944", en J. E. Monterde y C. Torreiro (coord.), *Historia general del cine. Volumen VII. Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 102.

12. Lo hace André Bazin en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Tomo 2, 1948-1952 y también P. Billard, *Op. cit.*, pág. 479.

13. Pierre Billard cree que el motivo de la interrupción del rodaje se debió a la ruptura entre Pagnol y Josette Day, la protagonista (véase P. Billard, *Op. cit.*, pág. 583), mientras que Claude Beylie prefiere atribuirla a la negativa del director a aceptar las exigencias de las autoridades de Ocupación (véase C. Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris, Atlas/Lherminier, 1986, pág. 152). Lo que sí parece claro es que la película no sólo no fue acabada sino que fue destruida.

14. P. Billard, *Op. cit.*, pág. 583.

15. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Tomo 2, 1948-1952.

16. Citado en C. Ford, *Dictionnaire de cinéastes contemporaines*, París, Marabout, 1974, pág.160.

17. Su verdadero nombre era Jean-Paul Dreyfus y con la ola de antisemitismo reinante durante la Ocupación tuvo que hacer uso de la ascendencia irlandesa de su madre para escapar de las persecuciones.

18. Tres parecen ser las películas sobre la guerra en España en donde intervino Dreyfus: **Espagne 39, Au secours du peuple catholique basque** y **ABC de la liberté**.

19. Esta es la explicación que el propio Le Chanois da en J. P. Le Chanois, *Les Temps des cerises. Entretiens avec Philippe Esnault*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1996, pág. 135.

20. Pierre Billard la califica de execrable, fea y fría: el cineasta del populismo fracasando en la adaptación de la novela populista por excelencia y además con el actor que había encarnado al héroe popular en los últimos veinte años (véase P. Billard, *Op. cit.*, pág. 492). En todo caso, pasa por ser uno de los más grandes éxitos de la historia del cine francés con casi diez millones de entradas.

21. J. P. Le Chanois, *Op. cit.*, pág. 17.

22. Ibídem, pág. 22.

23. Gérard Philipe (1922-1959) fue un importante actor del cine francés en el período estudiado; su muerte prematura cortó una carrera que ya había dado buenos frutos como se verá. María Casares (1922-1996) era la hija de Casares Quiroga, jefe del gobierno de la II República española el 18 de julio de 1936, día de la sublevación militar fascista; hizo carrera en el cine francés rodando a las órdenes de Carné, Bresson o Cocteau.

24. En sus memorias Carné tilda a Greven de falso y autoritario y relata los hechos mostrándose como un director nada sumiso a las directrices alemanas. Véase M. Carné, *La Vie à belles dents*, París, Éditions Jean-Pierre Ollivier, 1975, págs. 159-250.

25. *Cahiers du cinéma* nº 3, junio de 1951.

26. M. Carné, *Op. cit.*, pág. 478.

27. C. Beylie (dir.), *Une histoire du cinéma français*, Bolonia, Larousse, 2000, pág. 221.

28. P. Billard, *Le Mystère René Clair*, Plon, 1998, pág. 279.

29. A. Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile, 1983, págs. 89-92.

30. E. Bonnefille, *Julien Duvivier. Le mal aimant du cinéma français*, Paris, L'Harmattan, 2002, págs. 89-98.

31. François Truffaut, *Arts*, 18/04/1956.

32. J. Angulo, "Antes de la revolución", en C. F. Heredero y J. E. Monterde (eds), *En torno a la Nouvelle Vague*, Valencia, IVAC, 2002, pág. 75.

33. M. Ophüls, *Souvenirs*, París, Cahiers du cinéma, 2002, pág. 19.

34. Para seguir con sus propias palabras toda una vida de cine, véase J. Renoir, *Mi vida y mi cine*, Madrid, Akal, 1993. Es muy útil la excelente monografía del profesor Àngel Quintana, *Jean Renoir*, Madrid, Cátedra, 1998, y también el especial de *Nosferatu* nº 17-18, marzo de 1995.

35. J. Renoir, *Op. cit.*, pág. 7.

36. Trueba, F., *Diccionario de cine*, Plot, Madrid, 2004, pág. 227.

Un condenado a muerte se ha escapado

Los padres terribles

Trayectorias singulares en el cine francés de la Cuarta República

Imanol Zumalde Arregui
Santos Zunzunegui Díez

Zinematografoari buruzko ikusmoldearen eta adierazpide filmikoaren arazoak, kontrakoa iruditu arren, gerraosteko zine frantsesaren kezka nagusi izan ziren. Eta horren arrastoa urte haietako zinemagintza frantsesaren irudi gailenen lanetan antzeman daiteke, Bresson, Cocteau, Tati, Rouquier, Melville edo Beckerren lanetan adibidez

A veces, no siempre como reivindica por sistema la deconstrucción o pretende esa cinefilia afecta a las excentricidades de culto, lo relevante habita agazapado en los márgenes. Tal parece ser el caso del cine francés que vio la luz durante la Cuarta República, o quizá será mejor decir del variopinto corpus que configuran las películas producidas en el país vecino en el curso de ese periodo de borrón y cuenta nueva que va desde el fin de la ocupación alemana y la inmediata posguerra hasta la eclosión, en el año-meridiano de 1958-1959, de ese fenómeno genuinamente galo pero de resonancia internacional etiquetado como *Nouvelle Vague*. *"El cine de la Cuarta República es pusilánime"*, afirma taxativo Jean-Pierre Jeancolas, que mantiene, salvo contadas excepciones, prudencial distancia de la realidad social en la que surge dándole la espalda, *"es un cine de poder, consensual y centrista en su inmensa mayor parte"*. Otras lecturas, menos sensibles a los componentes ideológicos o a la presunta misión política que llevaría consigo el séptimo arte, han señalado, sin embargo, el hecho de que, a falta de un neorrealismo a la francesa que funcionase de aglutinante, una corte de realizadores, sumergidos hoy en el anonimato por la usura del tiempo, contribuyeron durante el período que nos ocupa a forjar una suerte de *cinéma du samedi soir* que acaparó la atención del público popular mimetizando el cine de género -con carácter preferente el *thriller* y el cine cómico- procedente del otro lado del Atlántico. Tendencia general en la que se injerta, sin mayores síntomas de rechazo, la práctica fílmica *de qualité* de los viejos maestros que retornan a su país tras el interregno de la guerra (René Clair, Jean Renoir, Jean Duvivier) o de ciertos cineastas de personalidad que se reinventan a sí mismos tras la misma (Jean Grémillon, Sacha Guitry), así como la febril actividad profesional de otros que despuntan con la Liberación (Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, René Clément, Christian-Jaque, Henri-Georges Clouzot) acaparando los focos de la escena cinematográfica gala con la búsqueda de declinaciones singulares del cine de género o la incansable adaptación de obras de toda laya extraídas del panteón literario francés.

Si unos atraen a la audiencia mayoritaria, los otros concitan asimismo el interés de la crítica y los festivales, de manera que consiguen, en comandita, insuflar nueva vida a una industria cinematográfica como la francesa que, tras un período de ostracismo, alcanza a demarcar las lindes de su propio territorio, pero sin llegar con ello a decantarse perfilando una idiosincrasia o cualidad distintiva. Porque, como afirma Rene Prédal, el problema del cine francés de la posguerra es su carencia de "espina dorsal estética". Antes tuvo el realismo poético; en 1959 la *Nouvelle Vague*. Entre ambos, prosigue Prédal, la definición de calidad francesa no designa un movimiento sino solamente un calificativo otorgado no sin cierto desprecio. ¿Cuáles son, en su defecto, los márgenes donde, a resguardo de los gustos y de la inapetente mirada de la mayoría, tiene su cobijo la trufa del cine francés de aquellos años?

La respuesta de urgencia dada por la crítica aduce que en ese perímetro trazado por la praxis fílmica de aquellos cineastas que ya sea por la vía de la extrema formalización como Jean Cocteau, Robert Bresson y Jacques Tati, o por la frontalmente divergente hollada por Georges Rouquier (y, a su manera, el André Malraux que emerge tras el conflicto bélico como un modelo que nadie imitará) en pos de una suerte de "grado cero" del realismo cinematográfico, se rebelan contra el espíritu y la letra del cine de todos los días. Diagnóstico sumarísimo que esboza una caricatura excesivamente esquemática de la cuestión y que deja, al menos, dos cuestiones en el tintero: la primera, nodal, hace referencia a la irreconciliable diversidad que, dentro de su compartida y aparatosa excentricidad (léase el sustantivo en su acepción etimológica), manifiestan tanto el derrotero artístico cuanto las filmografías resultantes de los tres cineastas traídos a colación en primer lugar; la segunda, de no menor importancia, implica dejar (sin justificación plausible) fuera de foco la original propuesta de aquellos realizadores que, como Jacques Becker o el Jean-Pierre Melville de primera hora, e incluso Roger Leernhardt con las precisiones que serán apuntadas a su debido tiempo, encuentran un equilibrio no por precario menos interesante entre la estilización de unos y el realismo pretendido por los otros, o para ser más precisos incurren en opciones estilísticas próximas a ciertas soluciones plásticas formuladas por el trío recién aludido con la vista puesta en la consecución de un nuevo modelo de realismo. Las páginas que siguen no pretenden sino arrojar (más) luz sobre estas cuestiones.

Tres formas (fílmicas) de decir Yo

Si hay un cineasta que sobresale en el periodo que nos ocupa ese es Robert Bresson. La entidad del artista nacido en Bromont-Lamothe, sin embargo, desborda no sólo ese contexto geo-histórico, sino que trasciende las lindes que separan el llamado séptimo arte del resto de las disciplinas artísticas. Quiere decirse que hablamos de uno de los cineastas más relevantes de la historia del cine (no sólo francés), y de uno de los artistas esenciales del siglo XX. Palabras mayores que es preciso argumentar.

La atípica e inclasificable filmografía de Robert Bresson, en efecto, se coloca más allá del cine, incluso en el sentido más inmediato de la expresión. Porque los trece largometrajes que consigue comple-

tar en cuarenta años de trabajo (los que van de 1943 a 1983) dan forma paulatina pero inexorablemente a un único impulso artístico: a la exigencia de "no-ser-cine". Singladura estética que, para mayor abundamiento, tiene su prolongación (porque fueron escritas en paralelo a sus filmes) (1), conceptualización transcinematográfica y/o síntesis literaria en sus *Notes sur le cinématographe* (París, Gallimard, 1975). Este luminoso texto, admirable incluso por sus intrínsecas cualidades literarias, explicita verbalmente las insalvables distancias que sus películas marcan respecto al "teatro bastardo" o a la "reproducción fotográfica de un espectáculo" que veía en el cine. En contraposición, Bresson postula una suerte de "cinematógrafo" que vuelve al punto de origen y parte de cero (propósito de retorno a los orígenes, dicho entre paréntesis, evidenciado en la nomenclatura fundadora de los hermanos Lumiére que hace suya). Impugnación radical sin parangón en la historia del cine que va cobrando cuerpo fílmico en los años cuarenta a través de los dos largometrajes (2) que Bresson realizó durante la ocupación **-Les Anges du peché** (1943) y **Les Dames du Bois de Bologne** (rodada, con numerosas interrupciones, durante la fase final de la guerra y estrenada tras la Liberación el 21 de septiembre de 1945)-, y que alcanza su estado de plena y definitiva operatividad en esa terna de filmes alumbrados en los años cincuenta **-El diario de un cura de campaña** (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est echappé*, 1956) y **Pickpocket** (1959)-.

El "cinematógrafo" de Bresson, dicho de forma sumaria, erradica toda tentación de realismo y las películas en las que encarna se convierte en el paradigma de los "cineastas que", según la afamada dicotomía propuesta por Andre Bazin, "creen en la imagen" por oposición a aquellos que "creen en la realidad". De hecho, en el marco de su singular "escritura con imágenes en movimiento y sonidos" lo importante son las relaciones trabadas entre esas imágenes y esos sonidos en el seno de la cadena audiovisual, en detrimento de la lógica narrativa para cuya nítida visualización el cine al uso invierte todos sus esfuerzos y los medios a su alcance. Así las cosas, actúa en dos fases (el "cinematógrafo" de Bresson es una máquina de dos tiempos): una primera, el rodaje en el que la cámara y la grabadora facilitan al cineasta un *stock* de imágenes y sonidos en los que "se registra lo real" (el valor concedido al azar en la fase de registro así como la búsqueda de imágenes planas e insignificantes cuyas propiedades icónicas estén "anestesiadas" preparan el terreno para el ulterior estadio creativo); a la que le sigue una segunda de montaje en la que se procede a la "puesta en serie" de esos bloques de realidad en bruto y en la que por medio de la "repetición" y la "fragmentación", elevados a procedimientos nucleares del "sistema Bresson", esas imágenes y sonidos establecen, como decimos, nuevos vínculos en fricción con las que les preceden y siguen.

De manera que todos los parámetros de la dramaturgia tradicional son desactivados e invertidos. Empezando por la "interpretación" de los "actores", conceptos ambos repudiados enfáticamente (si el calificativo fuera pertinente para el caso de Bresson). En el "cinematógrafo" no hay lugar para los actores, entendidos estos como sujetos que encarnan sucesivamente "a otro", sino para los "modelos", cuerpos singulares que no actúan ni representan rol dramático alguno, sino que llegados a un estadio de automatismo inconsciente vierten unos diálogos. La construcción de un "modelo" es una tarea ardua puesto que toda intención representativa ha de ser suprimida y extirpada de raíz la idea de actuación. No queda ahí la cosa, ya que la expresividad y dramatización en la que han sido formados los actores ha de ser igualmente evacuada hasta que su opacidad psicológica sea total y los diálogos terminen por convertirse en una sucesión de monólogos. Es del todo lógico, por consiguiente, que en aras a preservar esa limpidez cuasibehaviorista Bresson prescindiera de actores profesionales y recurriese a sujetos sin experien-

Robert Bresson

cia interpretativa, así como que (salvo contada excepción) no repitiera "modelo" de una película a otra.

La lógica narrativa de la dramaturgia clásica padece idéntico tratamiento (de choque) en manos de Bresson. Para empezar, el arsenal anecdótico de sus historias es reducido a su mínima expresión: las peripecias de sus películas carecen de núcleos fuertes, no hay escenas pivote ni momentos climáticos; se desdeña, en fin, todo artificio compositivo en beneficio de la linealidad y el aplanado narrativo. Es más, en las historias del "cinematógrafo" de Bresson todo ocurre fruto del azar y al capricho del alea (en ningún caso bajo el control de los personajes) reduciendo a polvo la lógica causal perfectamente discernible, y no menos implacable, característica del relato tradicional. Por si no fuera suficiente, ese efecto de enrarecimiento de la lógica narrativa que producen los encadenamientos azarosos es potenciado por el recurso sistemático a la "elipsis", procedimiento o herramienta que "agujerea" el relato y cortocircuita las concatenaciones narrativas discernibles.

Si la arquitectura dramática de las historias *made in* Bresson contraviene punto por punto la lógica narrativa tradicional, otro tanto ocurre con su peculiar "puesta en imágenes" proyectada como reverso de la planificación clásica. Habida cuenta de que el cine de consumo gestiona la distancia y el punto de vista de los planos para orientar al espectador en su tarea de reconstruir un espacio de la diégesis racional y homogéneo asignando, de paso, a cada tamaño de plano un rol bien preciso en el avance de una intriga que se concibe en términos dramático/psicológicos, la planificación bressoniana, nacida bajo el signo de la fragmentación y sin responsabilidades contraídas con el devenir causal de una historia, opera con la escala de planos sin ningún criterio jerárquico de suerte que "cualquier plano funciona como un primer plano" o como una "imagen" antes que como un "plano". Lo que, reincidiendo en lo dicho, viene a suponer que en el "cinematógrafo" el conjunto de relaciones y vínculos plásticos establecidos entre esas imágenes en virtud del montaje acaparan el protagonismo omnímodo que en el cine ostenta el flujo discernible de la historia.

Les Dames du Bois de Bologne

El sonido, para ir concluyendo esta precipitada semblanza (3), ocupa un lugar de privilegio entre los parámetros que rigen en el "sistema Bresson". Un sonido que, renunciando a la toma directa, es sometido a idéntico proceso de estilización que la banda de imagen con la que es equiparada a todos los efectos expresivos y con la que establece una singular dialéctica ora relevándola en sus tareas de significación (*"lo destinado al ojo no debe repetir lo destinado al oído"*, reza uno de sus aforismos), ora alternándose en las mismas al dirigirse de manera alternativa a los dos sentidos. Sea como fuere, primero el aplanado y, posteriormente, el uso rítmico, repetitivo y fragmentado de (todos) los componentes sonoros (ruidos, música y voz de los "modelos") dota al "cinematógrafo" de un universo aural donde la idea de cine sonoro alcanza su concreción ontológica.

Pese a que el poeta interviene como dialoguista en **Les Dames du Bois de Bologne**, no existe ningún punto de contacto ni parangón posible entre la reformulación integral del cine que acomete Bresson y un universo fílmico como el de Jean Cocteau, que adecua y amolda los resortes expresivos del medio cinematográfico para hacerlo habitable a su persona. De hecho, Cocteau tampoco hace en puridad cine, sino que erige poemas cinematográficos en los que las estrategias estéticas y de significación se dirigen a su "inserción narcisista" en la misma materia del film. Hablamos, quede claro, de un gesto que transciende la inscripción de su subjetividad, la puesta en evidencia de su acto de creación o la autoconciencia narrativa, para entrar de lleno en el terreno específico del "autorretrato fílmico". Más allá de las referencias intertextuales a sus obras literarias y dramáticas -algunas de las cuales, léase **L'Aigle à deux têtes** (1947) y **Les Parents terribles** (1948), lleva personalmente a la pantalla, o de *Les Enfants terribles*, novela suya que Jean-Pierre Melville adaptó en 1950 (**Los chicos terribles**)-, o de las recurrencias temáticas y estilísticas, mecanismos más o menos habituales en el cine de autor, la presencia física de su icono y de su voz -a veces de sus dibujos, véase el primer episodio de **Le Sang d'un poéte** (1932), o incluso, como en el arranque de **Les Parents terribles** o de **Le Testament d'Orphée** (1959), de su caligrafía- se convierten en los procedimientos privilegiados mediante los que la figura de Cocteau se corporeiza físicamente en ese conglomerado singular donde los haya de películas que denotan esa suerte de estadio superlativo del cine de autor que podríamos denominar "cine narcisista".

La irreprimible "emergencia del yo" característica del cine según Cocteau alcanza su plenitud en el llamado ciclo órfico compuesto por **Le Sang d'un poéte**, **Orfeo** (*Orphée*, 1950) y **Le Testament d'Orphée** o **Ne me demandez pas pourquoi**. El primer jalón, que constituye su debú en el cine y surge en el mismo contexto artístico que **La edad de oro** (*L'Age d'or*, 1930) de Buñuel y Dalí (bajo el mecenazgo del vizconde de Noailles y sin propósito de rentabilidad económica como puro ejercicio de estilo), es un poema autobiográfico en imágenes (el tercer episodio, *La Bataille des boules de neige*, muestra un recuerdo infantil del poeta también reflejado en su novela *Les Enfants terribles*, publicada un año antes) que se abre con una breve obertura (apenas ocho planos) en la que Cocteau enmascarado anuncia el comienzo del film, y se sigue de un desarrollo en cuatro partes (y un epílogo) guiado por su voz en

Le Testament d'Orphée

off. Una vez más la voz de Cocteau hará las funciones de narrador en **Orfeo**, palabra personalmente proferida que, de manera similar al autor que abría **Le Sang d'un poéte**, sirve de guía al espectador en la introducción del film y que, en lo sucesivo, reaparece esporádicamente con novedades interesantes respecto a su precedente, dado que esa misma voz de particular timbre es la que verbaliza los mensajes provenientes de ese más allá, sin espacio ni tiempo,

Orfeo

que son vertidos en el mundo de los vivos por medio de los receptores de radio. Cuando la imposibilidad de hollar ese *no man's land* (y este es el tema central de la revisitación del mito clásico emprendida por el artista francés) se haga patente, el film revela al joven poeta muerto Cégeste (interpretado por Éduard Dermit) como emisor de esos mensajes; de manera que las manifiestas diferencias entre el timbre de la voz de Dermit y el de las intervenciones radiofónicas conducen a pensar que el único que habita en ese universo del "más allá" (suerte de *poet's land*) es el propio Cocteau, demiurgo creador y sumo poeta que hace posible el mundo de la narración. **Le Testament d'Orphée** no sólo es el último film de Cocteau y la clausura de su ciclo órfico, sino que, haciendo bueno el título y la identificación total entre el artista de carne y hueso y el personaje mitológico, se configura como un diálogo del poeta con su obra en forma de testamento artístico. Y este clima de máxima confidencialidad hace posible la equiparación entre el autor, el narrador y el personaje principal que en los precedentes fílmicos no había sido debidamente clausurada, así como su integración en una única e indivisible figura corporeizada en el icono de Cocteau que, ya sin circunloquios ni mediaciones, encarna en la pantalla al personaje nodal del poeta.

Pero si esa faceta de *Ecce homo* fílmico que acredita el corpus cinematográfico de Cocteau es interesante, no lo es menos el trabajo encaminado, sobre todo en **Orfeo**, probablemente su gran obra maestra, a plasmar en imágenes ese entorno o dimensión extraterritorial sin espacio ni tiempo que da acceso al lugar donde habita el poeta (trasunto, a su vez, de Cocteau, con lo que esta vertiente aporta generosamente al autorretrato que, de una película a otra, va pergeñando el cineasta). Como ha sabido ver muy bien Juan Luis Sancho (4), **Orfeo** se caracteriza por *"abordar una serie de problemas de representación vinculados a cómo representar dentro de la institución cinematográfica aquello que queda fuera de sus 'márgenes de representatividad'"*. Cocteau, en efecto, ensaya a poner en escena la "a-temporalidad" y la "a-espacialidad", o lo que es lo mismo trata de verter en imágenes un tiempo que no es el tiempo irreversible de duración intersubjetiva de nuestra inmediata experiencia sensible, y un espacio sin distancia ontológicamente distinto al euclidiano. Tarea que llevada a la práctica implica subvertir no ya la escritura clásica, sino la lógica referencial y los mecanismos de representación que el dispositivo espacio-temporal del cine ha consensuado en el curso de los años, lo que coloca a la praxis fílmica de Cocteau literalmente "al otro lado", junto al "cinematógrafo"

de Bresson. Pero la sintonía entre ambos sólo es conceptual, dado que no existe nada más alejado del "cinematógrafo" que la "zona tras el espejo" de Cocteau.

Orfeo contrapone el "mundo de los vivos", puesto en imágenes según los criterios de referencialidad al uso y en el que es posible la orientación, y el "mundo de los muertos" al que no nos es dado acceder (la imposibilidad de representar la muerte deja de ser metafórica en el film de un Cocteau que apenas alcanza a esbozar sus aledaños). Entre ambos se intercala un espacio de tránsito o zona intermedia en el que habita el poeta Cégeste y en el que el espectador se adentra (atravesando "umbrales" como las vías del tren y los espejos) de la mano de Orfeo, cuando este muere. Pues bien, la inhóspita y fascinante cualidad visiva que en manos de Cocteau adquiere ese no-lugar/no-tiempo sin vinculación referencial ninguna y en el que el espectador se adentra sin mapa cognitivo, *strictu sensu* un "no-cine", es la gran contribución del poeta francés al séptimo arte. Cocteau, en suma, no cesó de avanzar en lo desconocido, de inventar el cine con relación a sí mismo mostrándose como quizá el único ejemplo (el otro es el Chaplin sonoro, pero esa es otra historia) de creador capaz de subordinar completamente el cine a lo que tenía que decir.

El caso de Jacques Tati no parece a primera vista equiparable a la manifiesta excentricidad que exhiben las películas de Bresson y Cocteau. Procedente en línea recta del *music-hall* y del teatro de variedades, su filmografía hace suyos sin ambages los fundamentos del *burlesque* clásico del cine silente (la comicidad como motor dramático, personaje emblemático y recurrente en torno al que coagula su universo fílmico, primacía de los componentes visuales en la generación de efectos humorísticos en detrimento de la palabra, etc.), razones que, unidas a su excepcional *vis* cómica, convirtieron a sus películas en un fenómeno de masas y a *Monsieur Hulot*, el personaje epicéntrico de sus filmes interpretado por el propio Tati, en un icono equiparable a Charlot o Pamplinas, sus indisimulados modelos. De hecho, su perfecta inserción en el cine de consumo galo, así como el mimetismo respecto a los cánones genéricos que semejan sus películas, entorpecen en cierto modo el escrutinio ecuánime de su intrépida filmografía eclipsando la sofisticada y vanguardista experimentación formal que, en ascendente secuencia, encierran sus cinco largometrajes.

Valga de ejemplo de la desorientación crítica respecto a la figura de Jacques Tati el de las lecturas en clave sociológica que han padecido sus películas. Para algunas de las cuales su filmografía funcionaría a modo de tratado sociológico sobre las costumbres contemporáneas del mundo occidental **-Las vacaciones del señor Hulot** (*Les Vacances de Monsieur Hulot* (1952)-, como radiografía de los "rituales de estío" de la burguesía francesa y su evolución bajo el

Las vacaciones del señor Hulot

impacto de los avances tecnológicos, en tanto que para otras se ocuparía de describir atentamente la transformación experimentada por Francia en estricta contemporaneidad con el devenir artístico de Tati desde el villorrio rural **-Día de fiesta** (*Jour de fête*, 1949)- hasta la megápolis a escala europea -**Tráfico** (*Traffic*, 1971)- pasando por el París de mediados de siglo en el que conviven precariamente las tecnologías domésticas de última hora con las comunidades de vecinos de toda la vida -**Mi tío** (*Mon oncle*, 1958)- y la populosa urbe de acero, plástico y cristal: **Playtime** (*Playtime*, 1967). Este enfoque sociológico ha dado, incluso, para detectar entre las constantes temáticas del cineasta francés la obsesión migratoria que caracteriza al hombre de la segunda mitad del siglo XX, el boceto a gran escala del devenir de los *media* en la sociedad contemporánea, y una crítica presuntamente severa a la deshumanización que entrañaría el demonio tecnológico de la automatización rampante puesta, al parecer, en la picota por su filmografía mediante esa metamorfosis que experimenta el universo tatiano desde la bicicleta propulsada por François, el cartero protagonista de **Día de fiesta**, hasta el mundo hipertecnificado de **Mi tío** y **Playtime** o la omnipresencia del automóvil en **Tráfico**.

El punto flaco de este tipo de abordaje no reside en un problema de infidelidad empírica, puesto que los filmes de Tati también hablan de esas cuestiones -como lo hacían sintomáticamente **The Electric House** (1922) de Buster Keaton o, casi en los mismos términos fílmicos, **Tiempos modernos** (*Modern Times*, 1936) de Chaplin-, sino en el hecho de que sacándolo a la palestra no adquirimos ningún saber real novedoso acerca del complejo funciona-

miento de esa combinación ciertamente atípica de elecciones formales (anacrónico mutismo *de facto* de sus personajes junto a un uso cercano a la abstracción de los materiales figurativos que, como veremos, lo emparentan con las vanguardias artísticas de última hora) que tiene lugar en sus películas. Y lo que es más grave, se deja de lado lo esencial en Tati: la reformulación y puesta al día que emprende de las viejas fórmulas del *burlesque* de los orígenes, más en concreto de aquellas con las que el heroico Cha-

plin de la década de los años treinta se enfrentó a pecho descubierto al sonoro. Ese es el terreno en el que maniobran las películas de Tati. Porque si los componentes temáticos y argumentales de sus películas reflejan en caleidoscopio los cambios que experimenta la sociedad francesa de la segunda parte del siglo XX, los criterios de formalización fílmica que los acogen describen una suerte de proceso paralelo de involución estética que, si la contradicción es posible, colocan a la plástica tatiana entre las propuestas artísticas de vanguardia. Intentaremos explicarlo brevemente.

Estas cuestiones salen a la luz a condición de que observemos el cambio de registro que **Playtime**, su cuarto largometraje, supone respecto a sus tres precedentes empeñados en hacer acopio de las fórmulas canónicas del género para construir un hábitat fílmico para el personaje de Hulot que serán desactivadas en la siguiente donde, sin ir más lejos, Hulot deja de ser su polo magnético. De suerte que el movimiento de repliegue que esta película emprende en el corpus fílmico de Tati y, por elevación, en el universo genérico del *burlesque* en el que su trabajo se integra con total nitidez, le conduce hasta ese estadio preliminar al punto de inflexión que experimentó la obra de Chaplin cuando, haciendo de tripas corazón, dio en **El gran dictador** (*The Great Dictator*, 1940) sepultura a su personaje emblemático y, ya sin la interposición de la máscara de Charlot, rompió a hablar de sí mismo. Idéntica conclusión (la de que existe un punto de encuentro plástico entre este conjunto de obras separadas por un abismo temporal y la autoría de muy distintos artistas) extraemos al comparar el trayecto estético de los personajes de Chaplin desde las catacumbas del cine silente hasta el más rutilante cine sonoro, y el calcadamente inverso (y aparentemente anacrónico) de los de Tati, que parte en el sonoro más convencional (adviértase que el François de **Día de fiesta**, el personaje que interpreta en su primer largometraje, no sólo habla a discreción sino que ostenta un recio acento de la región de Berry que lo identifica tanto como su peculiar bigote) y concluye en la afasia *de facto* que exhibe Hulot en **Playtime** y **Tráfico** tras un proceso mediante el que -de un film a otro- este va perdiendo progresivamente la facultad del habla.

En definitivas cuentas, la filmografía de Tati pone al día los soportes maestros de la planificación estándar del *burlesque* silente adaptándolos a las nuevas prestaciones que el artefacto cinematográfico adquiere en virtud de los avances tecnológicos: quedándonos con lo esencial, no podemos dejar de citar la importancia concedida al color en sus largometrajes (5), el prodigioso y sistemático (porque destierra el plano corto de su utillaje expresivo) empleo de la profundidad de campo posible merced a las mejoras en la óptica cinematográfica, el espectacular uso de los 70 mm. en **Playtime**, o el riquísimo universo

Playtime

sonoro de sus filmes resultante de la desactivación semántica del lenguaje verbal, del empleo de la voz según sus cualidades tímbricas y de un trabajo de orfebre en la pos-sincronización de toda suerte de sonidos (6). Ocurre, sin embargo, que ese *aggiornamento* plástico del género se acomete según unos principios formales que, empeñados en invertir los que Chaplin utilizó como parapeto contra el cine sonoro, terminan por rayar en el cine experimental. No es ninguna sorpresa, por lo tanto, que **Playtime**, film concebido a contrapelo de sus precedentes que no satisfizo en absoluto la "expectativa Hulot" que albergaba el público francés, se saldara con un fracaso comercial meridiano que llevó a la ruina a Spectra-Film, la productora de Tati. Tampoco ha de sorprender que, a la luz de lo que llevamos dicho, sostengamos que **Playtime**, amén de obra maestra sin paliativos del cine francés de todos los tiempos, constituya una piedra de toque en el arte de las imágenes en movimiento y los sonidos parangonable al "cinematógrafo" de Bresson: su gestación es coetánea a la de **Au hasard Balthazar** (1966) y **Mouchette** (1967) y el ciclo órfico de Cocteau.

Dos formas (fílmicas) de decir Ello

En 1945 y 1946 caen, ambos con cierto retraso, dos asteroides sobre el cine francés: **L'Espoir** de André Malraux y **Farrebique** de Georges Rouquier. Venidos de otro tiempo (y literalmente de otro espacio), su influencia sólo se dejará apreciar con efectos retardados en la década de los años sesenta cuando, en su afán por capturar la realidad con el artilugio fílmico, el *cinéma-vérité* vuelva la mirada hacia estos filmes pioneros, insulares y sin continuidad (7).

Tras realizar algunos documentales de corte antropológico durante la ocupación -**Le Tonnelier** (1942) y **Le Charron** (1943) recogen testimonio de sendos oficios tradicionales-, en diciembre de 1944 Rouquier vuelve a Goutrens, el pueblo perdido en el Macizo Central francés donde transcurrió su infancia. Allí permanece las cuatro estaciones del año en el seno de una familia de granjeros tomando paciente muestra fílmica de sus quehaceres diarios y cuitas domésticas, material que Rouquier selecciona y monta durante los siguientes nueve meses. Pese a no ser admitido por la sección oficial del Festival de Cannes de 1946, el film es galardonado con el gran premio de la Crítica internacional, más tarde recibe el gran premio del cine francés y será igualmente premiado en la Bienal de Venecia en 1948, dando fe de que la crítica especializada apreció en la película cualidades que pasaron desapercibidas para los realizadores franceses del momento, refractarios a las ásperas cualidades del film así como al nuevo horizonte que el diálogo directo con la realidad abría para el medio cinematográfico.

La potencia del film de Rouquier estriba en su desnudez. Despojamiento integral que afecta a todos los órdenes: para empezar, a una historia cuyo anecdotario dramático mana mansamente del manantial de la vida cotidiana de los improvisados protagonistas del film, sigue en su estructura y ritmo sostenidos por el curso de las estaciones, afecta a los diálogos que son vertidos por los propios paisanos la mayor parte de las veces sin premeditaciones ni guionización previa, e incide en una planificación límpida, rayana en transparencia, que refleja la actitud casi franciscana de contemplación con la que el cineasta se acerca a la aventura cotidiana de los granjeros. Con todo, Rouquier interviene puntualmente como cineasta en ese mundo que discurre al margen de su voluntad al inventar escenas como la del entierro del abuelo, ápice emocional del film, al montar escenas con extemporánea voluntad estetizante (hay que recordar las secuencias sobre el invierno y la primavera) o al rectificar esporádicamente las palabras de sus protagonistas, con lo que el documental social en estado puro es polinizado por un lirismo bucólico, y el crudo retrato de la porqueriza se transfigura (Bazin habla de *"transposición poética"*) en un poema de inspiración virgiliana.

Directamente emparentado con **Nanuk, el esquimal** (*Nanook of the North*, 1922) o **Tabú** (*Tabu*, 1930),

Farrebique

de Flaherty, y **Las Hurdes / Tierra sin pan** (1932), de Buñuel, **Farrebique** está en otro hemisferio al del estrictamente coetáneo neorrealismo italiano con el que sólo mantiene un difuso parentesco gracias a **La terra trema** (1948), en la que Visconti aplicaría a la comunidad de pescadores sicilianos de Aci Trezza la misma receta fílmica que Rouquier ensaya con la de los granjeros de L'Auvergne. Todos ellos trascienden la negación del principio de la *Star*, así como la utilización indiferente de profesionales o actores eventuales que perpetra el neorrealismo transalpino para impugnar, en otros términos pero con idéntica radicalidad que Bresson, el concepto mismo de interpretación. Más que de cine sin actores, hablamos de "cine sin interpretación" donde el hombre y el personaje se con-funden a todos los efectos. Quizá sea esta la característica más descollante, pero no la única, del modelo de realismo cinematográfico encarnado por **Farrebique** que André Bazin veía opuesto, pero igualmente puro, al representado por **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles. En sus palabras: *"El primero alcanza la realidad en el objeto, el otro, en las estructuras de su representación. En* ***Farrebique*** *todo es verdad; en* ***Kane*** *todo ha sido reconstruido en el estudio, pero porque la profundidad de campo y la rigurosa composición de la imagen no podrían ser obtenidas en el exterior"* (8). En suma, la voluntad sistemática de no utilizar más que "materia prima natural" conduce a Rouquier a perder terreno en el dominio de la perfección técnica (*"no se puede abrazar la realidad toda entera: siempre se le escapa por algún lado"*, dirá el lúcido Bazin). Diagnóstico que, con las debidas matizaciones que pasamos a exponer, puede aplicarse al otro hito del realismo cinematográfico francés que vio la luz en ese momento histórico: **L'Espoir**, de Malraux.

Este film rodado fuera de Francia (en España) y varios años antes (entre 1938 y 1939) por un cineasta que no lo era y en condiciones de la mayor dificultad (en la Barcelona que está a punto de caer en las manos de Franco durante el conflicto fratricida español) sólo pudo ver la luz en una memorable sesión celebrada en noviembre de 1945 en el cine Panthéon del Barrio Latino, acompañada de otra joya cinematográfica que permanecía prohibida desde 1933: **Zéro de conduite**, de Jean Vigo. André Bazin saludará la emergencia de este *"genial film de* amateur*"* con el que el escritor francés no sólo esculpió una bella lápida para la II República española, sino que puso en práctica algunas de las que luego serían las estrategias de ese neorrealismo italiano cuya influencia se haría notar en el cine francés una generación más tarde: borrado de los niveles entre la ficción y el documental; combinación de actores profesionales con otros que nunca se habían puesto delante de una cámara; reactualización de la vocación política del cinematógrafo. Por otra parte, el cine de

Malraux (también Bazin lo señaló con agudeza) supone una de las mayores emergencias del estilo como una de esas cualidades cada vez más raras en el cine. Rodada y montada con la libertad que Malraux extraía del hecho de no ser un profesional del cine y, por tanto, verse obligado a inventarlo en cada plano, **Sierra de Teruel** (este es su verdadero título aunque en el cine francés se conozca como **L'Espoir**) maneja con la desenvoltura del que afronta sin prejuicios la creación cinematográfica la "elipsis", la "comparación" y la "metáfora" como figuras retóricas decisivas. De nuevo corresponde a Bazin el haber visto con nitidez la aportación del film: *"Por el relato el cine es un arte de la elipsis, pero, en tanto que reproducción plástica de la realidad, el cine es un arte de la metáfora virtual"*. Hasta el punto de que puede decirse que la influencia de André Malraux sobre la *Nouvelle Vague* no sólo tiene que ver con el hecho de que fuese el creador del sistema económico (el adelanto de taquilla) que iba a favorecer su eclosión. En un sentido más profundo la lección de **L'Espoir** se haría notar más de treinta años después de su factura real a través de la interiorización, por parte de los nuevos cineastas, de las lecciones de libertad creativa e invención estilística que la película atesora.

Tres formas (fílmicas) de conjugar Ello en primera persona del singular

Como proponíamos al comienzo de este escrito, en los márgenes del cine francés de la Cuarta República es posible discernir un ramillete de realizadores que mantienen una por prudente no menos provechosa equidistancia entre los dos polos que vienen definidos por la estilización extrema de Tati, Cocteau o Bresson y la no menos radical fórmula de realismo *a la maniera* de Rouquier y Malraux. El caso de Jacques Becker es quizá el que mejor se ajusta a este perfil, así como al del cineasta que cobrando impulso en el realismo -denominado poético- del cine francés de la preguerra consigue malearlo adaptándolo a sus necesidades hasta conseguir la cuadratura del círculo, que implica hacer cine de autor en el seno del cine comercial. De hecho, en sus películas de los años cincuenta conviven en porcentaje variable las marcas de un artista incapaz de facturar una obra anónima y el *savoir faire* de un profesional que no sólo se debe a ese público que hará rentable la inversión financiera de sus productores, sino que para ello hace suyas a su manera (y ahí radica fundamentalmente la ingerencia autoral de Becker) las pautas del cine de género y el *star system*. Los datos son elocuentes en ese sentido: tocó casi todos los palos genéricos -cine negro (**Touchez pas au grisbi**, 1954)-, cine cómico -**Ali Baba y los cuarenta ladrones** (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954)-, cine histórico -**París, bajos fondos** (*Casque d'or*, 1952)-, melodrama -**Rue de l'Estrapade** (1953)-, el

L'Espoir

biopic -**Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*, 1958)-, etcétera, y por sus manos pasaron algunas de las más rutilantes estrellas del firmamento francés (Jean Gabin, Gérard Philipe, Louis Jourdan, Robert Lamoureux, Simone Signoret e incluso Fernandel, astro italiano de proyección internacional). Según René Prédal (9), Becker respeta todas las reglas del cine francés de la época salvo una, la del guión de hierro (*"Cinéaste plus qu'ecrivain, Becker évacue la tare numéro un du cinéma national: son caractère littéraire"*). Pero son datos, como decimos, que han de ser puestos en perspectiva para entenderlos en su justo término.

La figura de Becker tampoco escapa a los malentendidos y las reducciones de la crítica. Formado bajo la égida de Jean Renoir, con el que trabajó como colaborador (estatus superior al de mero asistente) durante más de 12 años, no falta quien no puede dejar de verlo como una prolongación más o menos afortunada del cine que *Le Patron*, apelativo con el que Godard rendía tributo a Renoir, realizó antes de que la guerra le arrojara al exilio hollywoodiense. El propio Georges Sadoul considera a **Goupi Mains Rouges** (1943) y **Falbalas** (1945), las dos últimas de las tres que Becker dirigió durante la Ocupación, la continuación natural de la filmografía de Renoir anterior a 1940 que, tomada en su conjunto, esbozaría un gran fresco en el que se escribe la historia social de la Francia de los años treinta. Más atinado se manifiesta, sin embargo, Prédal al denunciar el exceso que implica hablar de filiación entre ambos cineastas y, sobre todo, al contraponer el saber desordenado e infuso de Renoir con la precisa arquitectura tanto dramática como de puesta en escena de Becker. Pese a compartir ideas similares sobre la vida, la historia y la gente, prosigue Prédal, no miran de la misma manera: Becker captura las gentes mientras que Renoir, las relaciones que les unen o separan.

En su crítica tras el estreno de **Rue de l'Estrapade**, André Bazin (10) denuncia el malentendido suscitado por las películas que Becker dirigió en la inmediata posguerra entre quienes las consideraron como *une manière de néo-réalisme français*. Contemporáneo de la revelación del cine italiano, **Se escapó la suerte** (*Antoine et Antoinette*, 1947), film que cuenta las desventuras de una pareja formada por un obrero tipográfico y una dependienta de gran almacén residente en un barrio popular parisino, marca en efecto distancias siderales respecto a los daguerrotipos sin (apenas) retoques de la Italia posbélica de Rossellini o De Sica. Más allá de la extracción social de sus protagonistas, la comparación es del todo punto imposible, no tanto porque la situación socioeconómica de París no era equiparable a la de Milán, Roma o Nápoles, cuanto porque la mirada es cualitativamente distinta. Sólo basta con apreciar el papel que la herramienta de trabajo de la bicicleta cumple en el engranaje dramático de este film y en **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica y Zavattini: si la ruptura accidental de la misma es inmediatamente subsanada en la francesa, su desaparición irreversible es padecida como un cataclismo que lleva al honrado protagonista de la italiana al robo (y a la detención presenciada por su hijo), metáfora lacerante del estado en el que vivía la clase obrera de la Italia del momento. A ello hay que unir que el acontecimiento que funciona como equiparable hecatombe en la francesa sea la pérdida por parte de Antoine de un boleto premiado de lotería (mejor dicho de los 800.000 francos que vale al cambio), y sobre todo el hecho de que, como reverso en *happy-end* de la transalpina, una vez recuperado la pareja protagonista se haga con la moto *sidecar* que colma todos sus anhelos. No se hicieron, lógicamente, esperar las críticas desde posiciones marxistas denunciando el artificio de la condición obrera de los héroes del film de Becker. Reproche justo, según Bazin, puesto que su posterior **Rendez-vous de juillet** (1949), crónica de un grupo de jóvenes de mayor estatus social sumergidos en la vorágine artística del *Quartier Latin* de 1945, demuestra que Becker conoce mejor el *Faubourg Saint-Honoré* que los barrios obreros. Pero ahí no está la cuestión, atina Bazin de nuevo, habida cuenta de que **Se escapó la suerte** no procede del neorrealismo sino de la comedia americana, de la misma manera que sus películas de género de los años cincuenta harán cuentas tanto con la tradición teatral y novelística francesa como con Hollywood.

Otro lugar común que se cierne sobre la figura de Becker nos describe al cineasta como justo medio, heredero de una tradición (la del realismo de preguerra) y encarnación única de un estado del cine francés a medio camino entre los excesos naturalistas de un Clouzot o del tándem Carné-Prévert, y la evasión

Los amantes de Montparnasse

más o menos pirotécnica de Cocteau o L'Herbier; práctica fílmica situada asimismo en tierra de nadie por su desmarque tanto de aquellos que buscan refugiarse en las intrigas del pasado (Autant-Lara, Carné-Prévert) como de quienes practican un repliegue sobre sí mismos (Bresson, Cocteau). Esta idea del cineasta que marca distancias respecto a tirios y troyanos hace justicia a la realidad de sus filmes, pero ha de ser inmediatamente rectificada con la advertencia de que Becker no es arquetipo ni sinécdoque de ninguna tendencia, sino singularidad en acto. Personalidad inasequible a clasificaciones estereotipadas ni a generalizaciones de manual que queda patente en la evolución descrita por su filmografía, cuya mejor muestra la encontramos en sus dos grandes obras maestras: **París, bajos fondos** y **La evasión** (*Le Trou*, 1960).

La huella de Renoir en **París, bajos fondos** es palpable desde el trasunto de su peripecia en la que se refracta, sometida a las previsibles variaciones, la melodía dramática de **Le Crime de Monsieur Lange** (1936), film que, como es sabido, en principio iba a dirigir Becker -aquí es un humilde carpintero quien se toma la justicia por su mano matando al emblema del mal (en Becker un mafioso de los bajos fondos, en Renoir, Prévert y Castanyer un capitalista sin escrúpulos propietario de una imprenta) mientras que en la precedente era un dibujante de tiras cómicas de éxito quien hacía lo propio- (11), hasta en el trazo de las escenas de romería en las que uno no sabe si asiste a la puesta en hora de **Nana** (1926) o al ensayo general de la inmediatamente posterior **French Cancan** (*French Cancan*, 1955) de Renoir, pasando por el homenaje directo a **Una partida de campo** (*Une partie de campagne*, 1936) que suponen la escena campestre al borde del río que abre el film y las que ponen en luminiscentes imágenes el idilio de la pareja protagonista en su exilio en Joinville, así como por la reedición del mundo del hampa parisino de **Los bajos fondos** (*Les Bas fonds*, 1936) que emprende el film en su totalidad. **La evasión** es su antípoda, un film cuasi bressoniano (**Pickpocket** fue sintomáticamente realizado el mismo año) tanto por el diseño argumental de la anécdota (muy semejante a la de la reciente **Un condenado a muerte se ha escapado**) y por su sa-

La evasión

Jean-Pierre Melville

crificio de la intriga (el film es una crónica desapasionada de la construcción de un agujero por el que pretenden huir unos presos), cuanto por la enfática renuncia al *star system* que conlleva el recurso a actores no profesionales (Michel Constantin, Philippe Leroy y Marc Michel recibieron bautismo fílmico en esta película). La prematura muerte de Becker a principios de 1960 en plena eclosión de la *Nouvelle Vague* cercenó no sólo una de las filmografías más interesantes del cine francés, sino sobre todo el desarrollo lógico, a tenor del derrotero de sus últimas películas, de una evolución estética con el mismo horizonte de expectativas que ese cine moderno que comienza a germinar en el inmediato presente.

El caso de Jean-Pierre Melville es bien distinto, diríamos que el inverso al de Becker toda vez que echa a andar a contrapelo de todo lo que se hace en la segunda mitad de la década de los años cuarenta en Francia, a lo que le sigue el voluntario confinamiento en el espacio genérico del *thriller* emprendido con creciente virtuosismo por su filmografía posterior hasta cuajar en dos o tres *films noir* antológicos sacados a la palestra a finales de los años sesenta -**El silencio de un hombre** (*Le Samouraï*, 1967)- y principios de los años setenta: **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) y **Crónica negra** (*Un flic*, 1972).

Melville procede de la cinefilia y de la adoración del cine *made in* Hollywood. Luego de combatir en la resistencia durante la guerra, en noviembre de 1945 crea su productora (Melville Productions), realiza un cortometraje de fogeo -**24 Heures de la vie d'un clown** (1946)- y rueda en 27 días y un presupuesto de 6 millones de francos (cuando el costo medio de un largometraje era de 50 millones) que no da para adquirir los derechos de la novela original de Vercors que adapta (publicada bajo la ocupación el 20 de febrero de 1942), la sorprendente **Le Silence de la mer** (1947). Una vez finiquitada, Melville se presenta con la película bajo el brazo ante el anciano tipógrafo-diseñador y fundador en el seno de la Resistencia de las Éditions de Minuit, quien a la vista del resultado le dará todas sus bendiciones. Dado que Melville filmó sin autorización de rodaje y que ninguno de sus colaboradores ostentaba filiación profesional, la posproducción y los trámites de regularización se alargaron más de lo previsto retrasando su estreno comercial hasta abril de 1949.

Al dictado de la novela de Vercors (y como se verá el trabajo de adaptación acometido por Melville parece empeñado en hacer honor a la expresión), la película pone en imágenes (y sonidos, sobre todo verbales) la guerra incruenta entre Werner von Ebrennac,

teniente nazi alojado por azar en una casa de un pequeño pueblo francés ocupado por los alemanes, y el anciano y su joven sobrina que hacen las veces de involuntarios anfitriones del invasor. Como muestra de rechazo los propietarios de la casa niegan la palabra y la mirada al indeseable inquilino, silencio sepulcral al que el alemán responde con un interminable monólogo, deshojado en el curso de las noches al calor del hogar, gracias al que va revelando a su impertérrita audiencia sus inquietudes culturales y políticas y en el que sale progresivamente a escena un ser de extremada sensibilidad, refinada cultura y una perspectiva política de una candidez incompatible con el nazismo real. Transcurren seis meses en ese limbo hasta que, con la llegada de la primavera, un viaje a París en el que traba conocimiento de las actividades de sus correligionarios en territorio ocupado (su amigo de la juventud le habla sin tapujos sobre Treblinka) le abre los ojos a la cruda realidad. El *shock* es tal que pide de inmediato su traslado al frente, que le es concedido. Sólo al final, cuando afirme que *"todo lo que dije en seis meses deben de olvidarlo"* y se despida, la sobrina le dirigirá la mirada (dos enfáticos y luminosos primerísimos planos de la muchacha dan fe del cambio de estado) y le espetará un *"adiós"* en el que se pone de manifiesto un amor largamente incubado.

Le Silence de la mer suscita extrañeza en el espectador, incluso hoy en día. Sensación de extrañamiento causada fundamentalmente por el minimalismo de la línea argumental pero que se ve incrementado por la unidad claustrofóbica de espacio (las escenas de exteriores son excepción y salvo la escapada a París y unas ensoñaciones al hilo de los paseos campestres con su novia relatados por el alemán, prácticamente todas las escenas transcurren en la sala de la casa), la sucesión, a golpe de fundido a negro, de escenas análogas en su disposición plástica, y por la capacidad de Melville y sus colaboradores a la hora de hacer de la necesidad virtud (la escasez de medios les obligó a rodar esas escenas con iluminación precaria y sin maquillaje). Todo ello da lugar a un relato espartano hasta límites temerarios que desbroza y aclara el terreno para poner en escena lo esencial: el diálogo íntimo que mantiene con una obra escrita, que se hace presente (imagen y sonido) en el azaroso curso de este film que a cada paso parece abocado al naufragio.

Es así que la máxima inversión artística de Melville reside en la gestión de las voces, ámbito en el que alcanza cotas de sofisticación inesperadas en el marco de un film tan áspero y adusto: empezando por su "concepción polifónica" en la que la voz en *off* del narrador y la de los personajes (del alemán sobre todo, pero también del anciano anfitrión) se enhebran cediéndose la palabra e incluso superponiéndose en una especie de "fundido encadenado sonoro" digno del cine experimental; al que no le andan a la zaga los inauditos *duetos* ejecutados al alimón por la narración verbal y la puesta en imágenes de lo verbalizado en el que la primera siempre tiene, nunca mejor dicho, la última palabra. Privilegio concedido a la palabra como gesto de tributo a una escritura singular que se resume en esa imagen (que vale por todas las palabras) que clausura el film en la que, tras oír a la voz narradora decir lo propio, la página final de la novela de Vercors irrumpe en el encuadre en el que ahora leemos *"dehors luisait au travers de la brume un pâle soleil, il me semblait qu'il faisait très froid. Octobre 1941"*. Lo que resulta de todo punto sorprendente es que este tipo de florilegios, redundancias, vivificantes interferencias e intromisiones de la voz del narrador con respecto a la banda de imágenes, en el que se anticipan algunas opciones del Bresson de madurez, tienen lugar en una ópera prima realizada casi a tientas en la más inclemente intemperie industrial.

La singular gestión de la voz en *off* reaparece, confirmándose como marca autoral, en los siguientes filmes de Melville: **Los chicos terribles**, adaptación de la novela homónima de Cocteau, y **Bob le flambeur** (1955), su primer y magnífico *film noir* (12). En el primero la omnipresencia de la voz narradora va más allá del gesto de homenaje y subordinación al texto fuente para transfigurarse en huella mediante la que Cocteau, que como en sus propios filmes asume las tareas de locución, se corporeiza en el film. Pese a acreditar, sobre todo en su primera parte en la que los hermanos protagonistas comparten angosta habitación, una plástica claustrofóbica directamente procedente de **Le Silence de la mer**, **Los chicos terribles** de Melville está inevitablemente imbuido en el universo Cocteau, al punto de contener algunas soluciones visuales (ralentizaciones en marcha atrás para visualizar pasajes oníricos o los paseos noctámbulos de Paul, por ejemplo) que el propio poeta ampliará pocos meses después (13) para poner en imágenes la zona intermedia en **Orfeo**. **Bob le flambeur** supone un rotundo cambio de registro en la filmografía de Melville y el encuentro con el género en el que en lo sucesivo se desenvolverá como pez en el agua. Si la herencia de los clásicos hollywoodienses del género es patente -el amanecer en Montmartre con el que arranca el film se inspira a todas luces en el de **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), de John Huston-, no resulta menor la huella de **Touchez pas au grisbi**, film con el que el año precedente Becker ahorma el género a sus necesidades (14). Con todo, la voz narradora en *off* sigue cumpliendo tareas de excelencia en este film a pesar de que, quizá por la improcedencia del gesto de homenaje habida cuenta que en este caso el soporte literario es obra del propio Melville, su presencia es menos abrasiva que en sus antecedentes fílmicos. Sea como fuere, tras lanzar el film la voz narradora se

mantiene agazapada hasta que en el tramo final, coincidiendo con la preparación y, sobre todo, la comisión del golpe frustrado al casino de Joinville, que es prácticamente cronometrada por sus intervenciones, la narración verbal coge las riendas del relato. Pero no fue esto lo que llamó la atención de los jóvenes cachorros, que a no tardar dieron el paso a la realización alumbrando la *Nouvelle Vague* y que tomaron a Melville como a uno de sus escasos referentes franceses, sino el ambiente fríamente entrañable de ese hampa de *bistrot* de andar por casa, el flemático escepticismo de su protagonista, el retrato en blanco y negro esencial del Pigalle parisino, y ante todo una escritura fílmica vigorosa urdida a base de bruscos fundidos a negro, encadenados vertiginosos y cortinillas a todo pasto. El rastro de **Bob** es indeleble en **Al final de la escapada** (*À Bout de souffle*, 1959), en el que Jean-Luc Godard certifica su deuda otorgando un papelillo al propio Melville, en **Al anochecer** (*Juste avant la nuit*, 1971), de Claude Chabrol, o en **La mujer de al lado** (*La Femme d'à côté*, 1981), de François Truffaut.

Si Melville es uno de los contados cineastas franceses que los impetuosos directores de la *Nouvelle Vague* salvan de la pira a la que arrojan a sus predecesores, Roger Leenhardt destaca por ejercer, junto André Bazin y quizá también Henri Langlois, de su instigador intelectual y/o padre espiritual. Nacido en 1903, licenciado en filosofía, Leenhardt es uno de los escritores cinematográficos capitales que desplegó su actividad crítica en *Esprit* y *L'Écran française*, así como autor, amén de algunos cortometrajes -**Naissance du cinéma** (1946), **Côte d'Azur** (1948), etc.-, de dos filmes de largo metraje producidos en un arco temporal de quince años: **Les Dernières vacances** (1947) y **Le Rendez-vous de minuit** (1961).

El primero de ellos, que narra con pasmosa cadencia una historia de amor infantil entre primos en paralelo al fin de la propiedad (el dominio de Thorignes a punto de ser adquirido por una empresa hotelera) que acoge por generaciones las vacaciones estivales de una familia burguesa francesa, se coloca en la misma órbita estética que **Le Silence de la mer**, de Melville, con el que guarda significativas concomitancias más allá de la coincidencia temporal en la gestación de ambos y del hecho de que constituyan sendos filmes de debutante. En efecto, casi sin historia y con ausencia de intriga, el de Leenhardt también fluye morosamente con poco caudal narrativo, y como el de Melville cuaja bajo el signo de la preeminencia de lo literario y la claridad prístina del relato (*"J'ai vraiment fait* ***Les Dernières vacances*** *comme on écrit un roman"*, declaró Leenhardt); ambos, en fin, cifran sus méritos en esas *"qualités presque invisibles"* que Bazin apreciaba en el film de Leenhardt. La memorable crítica que Bazin dedicó al debut cinematográfico de su correligionario y amigo, aparecida en el púlpito compartido de *Esprit* (julio de 1948) (15), señala claramente el ámbito de juego de este film que, como **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; J. Renoir, 1939), **Ciudadano Kane** o **L'Espoir**, es un *"film de estilo, no de técnica"*. Por-

Los chicos terribles

que hablamos de una película sumamente imperfecta, con faltas imperdonables de *découpage*, tachonado de errores de *raccord* donde las transiciones se suceden al margen de los cánones. De forma análoga al "cinematógrafo" de Bresson, el film de Leenhardt usa las distancias y ejecuta los cambios de plano no por su rendimiento narrativo o descriptivo, sino para mostrar que tiene lugar un movimiento de lo concreto a lo abstracto, de manera que el plano largo no concurre para mejor mostrar el lugar dramático en el que tiene lugar la escena, sino como grado superior o escala final de abstracción. Así las cosas, los cambios de plano adolecen de ligazón, las costuras quedan al descubierto, la continuidad y la transparencia se desbaratan, las piezas del mecano no casan. Todo lo cual, según Bazin, sirve para mostrar *"l'état naissant du style, le contact direct avec l'invention de la forme"*.

Ese estado de (re)nacimiento y vuelta a la semilla, presentido de plurales maneras y vertido en molde fílmico en formas aún más diferentes por Bresson, Cocteau, Tati, Rouquier o Leenhardt, fue entre otros factores el disparador de la *Nouvelle Vague*. Es imposible dejar de lado varios hechos que certifican que, a finales de la década de los cincuenta, el testigo del cine francés estaba a punto de pasar de una generación a otra y que los jóvenes radicales elegían, como lo han hecho sin excepción las nuevas generaciones que en el mundo han sido, con toda claridad su filiación. Es Truffaut recibiendo los parabienes del Festival de Cannes bajo el manto protector de un Jean Cocteau que presidía el jurado de la edición de 1959. Es Godard, dando el papel del novelista rumano Parvulesco a un Jean-Pierre Melville, entrevistado en el aeropuerto de Orly por Jean Seberg en su trascendental **Al final de la escapada**. Es, por supuesto, la coincidencia en el tiempo y en las calles del verano parisino del rodaje de dos películas de los cineastas que más y mejor representan lo que de excéntrico pudo tener un cierto cine de la Cuarta República, de un lado, y de desenfado vanguardista el de la emergente *Nouvelle Vague*, de otro: en los aledaños de la Gare de Lyon, Bresson compone las peripecias de Michel, el carterista, mientras que en el barrio de los Campos Elíseos, Godard escruta las andanzas de otro Michel que en lugar de encontrar la gracia al final de su *"drôle de chemin"* se daría de bruces con esa nada que decía preferir a la tristeza.

NOTAS

1. Mayoritariamente entre 1950 y 1958, con una continuación escrita entre 1960 y 1974.

2. Previamente Bresson rodó en 1934 **Affaires publiques**, un mediometraje (hoy se conservan 25 minutos) durante muchos años supuestamente perdido hasta que a finales de 1986 una copia incompleta fue encontrada en la *Cinémateque Française*.

3. Una relación más detallada de los resortes expresivos del cine de Bresson y de su puesta en práctica fílmica está disponible en Santos Zunzunegui, *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001.

4. Juan Luis Sancho Rodríguez, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*, tesis doctoral inédita, págs. 130-158.

5. A este respecto es preciso advertir que sus largometrajes en blanco y negro, **Las vacaciones del señor Hulot** e incluso la anterior **Día de fiesta**, que experimentó con el sistema Keller-Dorian, lo que le convierte *de facto* en el primer film francés de importancia filmado en color, fueron concebidos a todo color y que problemas técnicos propiciaron su estreno comercial en blanco y negro.

6. Valga el dato de que Tati empleara un año en concebir la frondosa banda sonora de **Playtime**.

7. Si en el caso de Malraux se debió a los compromisos políticos y al interés preferente por el medio literario, problemas ajenos a su voluntad impidieron a Rouquier dar continuidad a su film en otro que reflejara, una década más tarde, el impacto que la introducción de la electricidad supuso en el *modus vivendi* de la comunidad rural de **Farrebique**. Sólo pudo hacerlo casi cuarenta años más tarde en **Biquefarre** (1984).

8. André Bazin, **"La terra trema"**, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 466.

9. René Prédal, *Le Cinéma français depuis 1945*, París, Nathan, 1991, pág. 56.

10. André Bazin, *Le Cinéma française de la Libération a la Nouvelle Vague (1945-1958)*, París, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1983, págs. 45-51.

11. La gran discrepancia entre uno y otro la marca el final, habida cuenta que donde el film de Renoir indultaba, por mediación de un improvisado tribunal popular, al autor del crimen, el de Becker concluye con el aguillotinamiento de su análogo.

12. Entre ambos se encuentra **Quand tu liras cette lettre** (1953), film que ni escribió, ni adaptó, ni produjo, cuya realización aceptó forzado por la mala acogida de crítica y público cosechada por **Los chicos terribles**.

13. Ambas películas son de 1950: **Los chicos terribles** se estrena el 23 de marzo en tanto que **Orfeo** el 29 de septiembre.

14. Las concomitancias entre sendos filmes se aprecian sobre todo en la caracterización de sus personajes centrales (un gánster antaño de altos vuelos, respetado por todos, pero venido a menos por la edad como centro axial de la historia, viejo amigo de armas que le acompaña en el último golpe, chica casquivana cuya indiscreción manda al traste el plan...) y en la disposición general de la anécdota (último golpe con el que la vieja gloria del hampa quiere retirarse de una vez por todas, golpe fracasado, muerte de ayudante preciado...).

15. Este texto fue recogido póstumamente en André Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, págs. 149-155.

Quai des brumes

La tradición como academicismo

José Enrique Monterde

Italian ez bezala, Bigarren Mundu Gerra ez zen hainbesteko oztopo izan Frantziako zinea garatzeko. Izan ere, urte haietan Frantzian estreinatutako zinegile ugarik, ondoren, alderdi askotan gerra aurreko haien kide askorenarekin lotura handia zuen lana garatu zuten. Horren guztiaren emaitza ihartze prozesua eta akademizismoa izan zen, Nouvelle Vague*-ko zinegileek halakotzat salatutakoa.*

1. La generación de los 40

Una visión mecanicista de la Historia del Cine, donde las circunstancias sociopolíticas sobredeterminarían el devenir cinematográfico, nos haría suponer que el cine francés de la posguerra mundial -tras acontecimientos tan pregnantes como el derrumbe de 1940, el régimen de Vichy, la Ocupación, la Colaboración, la Resistencia y la Liberación- se vio sujeto a una convulsión correspondiente en su magnitud a la sufrida por el país. En ese sentido siempre se alude a la comparación con lo ocurrido en la Italia del neorrealismo, donde una sociedad traumatizada se vio abocada a una profunda renovación cinematográfica, al menos en una parte muy influyente de su producción. Y sin embargo, paradójicamente, no resultan procedentes tales suposiciones; antes bien, una revisión de los filmes más destacados del período nos conduce a consideraciones muy dispares respecto a esa idea de renovación generalizada y de apertura de nuevos horizontes. En ese sentido, más que la apertura hacia un futuro de esperanza como el que cerraba **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*; R. Rossellini, 1945), tal vez la inesperada metáfora del cine francés de esos años la encontrásemos en un film por otra parte mediocre como **Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** (Y. Allégret, 1950), donde los dos personajes centrales se reencuentran en 1950, once años después de la separación provocada por la guerra en los primeros tiempos de su relación amorosa; en ese reencuentro comprenderán la dificultad de retornar a la ilusión e inocencia de su primera relación, tras las experiencias de la guerra, de sendos matrimonios sin amor, del tiempo que pasa y desgasta, etc. Algo semejante a ese imposible "retorno al pasado" va a caracterizar a una parte significativa del cine francés de esos años: más que abrir nuevos caminos de la expresión fílmica -a lo que sólo aspirará un ínfimo número de cineastas poco menos que marginales- podemos comprobar una llamativa voluntad de reestablecer un puente con aquellas trazas que habían elevado al cine francés de la preguerra a sus cumbres mayores.

De entrada esa actitud tal vez podría justificarse en algunos de los protagonistas más destacados del cine de anteguerra en su retorno a las pantallas de posguerra. ¿Quién podría reprochar a Marcel Carné, siempre en compañía de Jacques Prévert, querer prolongar los logros de **Quai des brumes** (*Quai des brumes*, 1938), **Hôtel du Nord** (1938) o **Le Jour se lève** (1939)? ¿O al Duvivier de **La Belle équipe** (1936), **Pépé le Moko** (*Pépé le Moko*, 1936) o **Fin de jornada** (*La Fin du jour*, 1939)? Pero más curioso resulta que el engarce -por no hablar de radical continuidad en algunos casos- con los estigmas del "realismo poético" fuese llevado a cabo por una generación de cineastas que si bien habían tenido ya diversas trayectorias cinematográficas en los años treinta, iban a pasar al primer plano del cine francés -en el marco o no del *cinéma de qualité*, ese es otro asunto- en los años de la Ocupación y posguerra. En efecto, independientemente de sus posibles debús previos a la guerra (1), los Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Robert Bresson, André Cayatte, René Clément, Henri-Georges Clouzot, Louis Daquin o Jean Delannoy constituyen, fundamentalmente, una generación revelada en los oscuros años de la guerra y destinada a ocupar un lugar de privilegio -junto a veteranos como Carné, Duvivier, Clair, Ophüls, Grémillon o Renoir- en el cine francés anterior a la *Nouvelle Vague*.

Si conseguimos desprendernos de las clasificaciones y calificaciones nada gratuitas, sino estratégicamente interesadas, de los "jóvenes turcos" de *Cahiers du cinéma* y *Arts* estaremos en condiciones tanto de asumir las virtudes y defectos de esos cineastas, como de reubicar los trazos comunes y los rasgos diferenciales particulares de unos cineastas que -ante todo- no merecen ni mucho menos el menosprecio, cuando no desprecio, que los ha acompañado y aún acompaña, según revelan las mismas páginas que acompañan este artículo. Como muy bien ha señalado Pierre Billard, la historiografía posterior a la *Nouvelle Vague* -y muy influida por sus paradigmas críticos- ha actuado abordando *"los años 1946-1959 como los historiadores de la Revolución Francesa estudian el reinado de Luis XVI, incluso de Luis XV y el Siglo de las Luces: para descubrir cómo y por qué el Antiguo Régimen va a morir. Iluminando el pasado desde su pleno conocimiento del futuro, buscan los índices de la enfermedad localizada, los signos de la revolución por venir. Su historia, desde entonces, no es más que la crónica de una muerte anunciada..."* (2).

En primer lugar deberemos recordar que el cine francés de los años de Vichy y la Ocupación no sólo no sufrió un colapso, sino que se vio en cierto modo potenciado, dada la autarquía de la distribución cinematográfica, falta del cine procedente de los países enemigos (sobre todo los EE.UU.) unida a la imprescindible motivación de cubrir las necesidades de evasión de la mayoría de la población, sujeta a las penalidades físicas y morales de los tiempos de guerra. Y si la producción se mantuvo en unos niveles no muy distintos a los de anteguerra -al menos hasta el año 1944-, tampoco podemos hablar de una ruptura radical con el cine previo a la guerra, sobre todo en el campo del cine de evasión, objetivo mayoritario tanto en esos años como en los anteriores y posteriores, pues no debemos olvidar que cuando aludimos a una cinematografía nacional acostumbramos a considerar sobre todo las obras y los cineastas "cabezas

de serie" de la producción, con un evidente desprecio de la mayoría de productos de eso que los franceses han llamado *"le cinéma du samédi soir"*. Si además ese período bélico ha significado un cierto vacío en las filas de la creación cinematográfica -caso aquí del exilio de los Renoir, Clair, Duvivier, Feyder, etc.-, las posibilidades de que se produzca un relevo son aún mayores; otra cosa serán los contenidos y significación de ese relevo. De hecho, ese fenómeno de relevo se da en el propio cine norteamericano, donde la emergencia de una nueva generación de cineastas -que en cierto modo se convertirá en una nueva "generación perdida": Dassin, Wilder, Preminger, Zinnemann, Kazan, Dmytryck, Rossen, Huston, etc.- resulta obvia ante el desvío de algunos grandes maestros hacia ocupaciones bélicas. Y no olvidemos que los propios protagonistas del neorrealismo -Rossellini, Visconti, De Sica, Lattuada, Castellani, Vergano, Zampa, etc.- habían dirigido ya con anterioridad a 1945.

Jean Renoir

Ahora bien, no siempre hemos de identificar relevo con renovación y menos aún con revolución; es decir, una nueva generación de cineastas no necesariamente implicaba una voluntad sustancial de cambio (3), a diferencia de lo que ocurrirá más tarde con la *Nouvelle Vague*, donde a una indudable, radical y casi traumática voluntad de relevo se le asociaba una no menor -casi revolucionaria al menos al principio y como principio- voluntad de renovación o cambio. Si la voluntad o posibilidad de cambio no ocupaban un lugar central en la actitud de esta generación; si en alguna medida se nos ofrece como una variante o como la continuidad de esa parcela del cine francés de los años treinta entendido ya como su "clasicismo"; si el objetivo primero de esos cineastas tal vez radicaba en demostrar su capacidad y pertinencia como relevo en una carrera de fondo; si las circunstancias contextuales promovían una concepción básicamente "profesional" de la actividad cinematográfica o un cerrar filas ante la previsible agresividad del imperialismo cinematográfico norteamericano; o si, ya situados en la posguerra, la transición tras la Liberación pasaba por una depuración más tímida que otra cosa, mientras que institucionalmente la Cuarta República se ofrecía más como una restauración de la Tercera que no una inflexión política y social significativas... Es decir, si todas esas condiciones oscilaban sobre la creatividad cinematográfica del momento, tal vez podamos comprender algunas explicaciones sobre la naturaleza del por otra parte considerado entonces como mejor cine francés de la posguerra.

2. Las formas de la tradición

La continuidad artificial de las formas clásicas deviene necesariamente en academicismo; y por tanto en la revalorización de la noción de "perfección" que cimenta el valor de la obra clásica, planteada siempre en relación a un modelo privilegiado con la aureola de los orígenes. En ese sentido, la fuerte continuidad -con las escasas excepciones de rigor- respecto a muchos aspectos del cine francés de preguerra podría corresponder a la fase academicista de un clasicismo netamente identificado con los elementos populistas y simbólicos que caracterizan al mejor cine de los años treinta, de Clair a Renoir, pasando por Vigo, Feyder, Duvivier o Grémillon. Podemos entender que la relación entre esa generación y sus ante-

Julien Duvivier

cesores mantenga una cierta continuidad debido a sus contactos directos, ya que prácticamente todos sus componentes han trabajado en diversas funciones profesionales, muy especialmente como ayudantes de dirección con aquellos (4); esa es una gran diferencia con la generación de la *Nouvelle Vague*, formada en la oposición respecto a sus propios antecesores desde su ejercicio crítico (5). Por otra parte, esa vía profesional de acceso a la dirección va a definir también una concepción del oficio que se verá claramente reflejada en las constricciones corporativas de los años posteriores, esas que tanto dificultarán la irrupción de nuevos directores en la década de los cincuenta y que sólo se verán alteradas cuando la crítica, el documentalismo y el cortometraje de ficción se conviertan en caminos hacia la dirección al margen del paciente y paulatino ascenso en la escala profesional. En definitiva, se produce una clara colusión entre corporativismo y academicismo, tal como denunciara *-a posteriori-* uno de sus máximos protagonistas, Louis Daquin: *"Se hacía indispensable revolucionar el academicismo reinante en el cine y, por otra parte, era preciso romper el corporativismo, que también es una forma de academicismo"* (6).

Tampoco debemos olvidar que en el cine francés de posguerra los guionistas ocupan un papel central y que los Prévert, Aurenche-Bost, Jeanson, Spaak, Achard, etc. -que habían sido piezas fundamentales del mejor cine de los treinta- seguirán ocupando posiciones relevantes en la época de posguerra. Y algo semejante cabría decir de otros apartados técnicos, comenzando por los operadores -con Henri Alekan y Armand Thirard a la cabeza-, a los que algunos han señalado como auténticos dictadores dentro del cine francés del período, y acabando con directores artísticos como Trauner o Douy, continuadores de la labor de Meerson o Barsaq. Y algo semejante podríamos decir respecto a la continuidad de determinadas *vedettes* de anteguerra, comenzando por Jean Gabin o Michèle Morgan y siguiendo por los Michel Simon, Pierre Fresnay, Louis Jouvet, Pierre Brasseur, Danielle Darrieux, Fernandel, Pierre Blanchar, Charles Vanel, Françoise Rosay, etc., que apenas se verán oscurecidas por las estrellas emergentes como Gérard Philipe o Simone Signoret. Si consideramos, pues, que se da una clara continuidad en el campo del guión, de la fotografía, del decorado o de los intérpretes, además de la inexistencia de grandes cambios en la estructura industrial del cine francés, no cabe extrañarse en exceso de esa impresión de continuidad que ha llevado a Joël Magny a hablar de *"treinta años de años treinta"*.

Asentadas ciertas causas "objetivas" y contextuales de la continuidad entre el cine francés de posguerra y el de preguerra deberíamos intentar esclarecer sus huellas y consecuencias sobre los propios textos fílmicos. Por supuesto estamos hablando de un cine netamente narrativo, donde la historia relatada sigue trascendiendo sobre los aspectos discursivos (todavía no han hecho efecto las reflexiones de Astruc sobre la *caméra-stylo*), aunque sea frecuente la inscripción de la instancia narrativa en la propia organización del relato, generalmente mediante la voz en *off*, como es el caso de Yves Allégret en **Une si jolie petite plage** (1948), **Manèges** (1950) y **Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** (1951), pero también de **La Verité sur Bébé Donge** (H. Decoin, 1952) (7), film que como **Manèges** se construye a partir de una sucesión de *flashbacks* (8), si bien en este último incluso se entremezclan dos puntos de vista distintos en esa sucesión. Pero estos artilugios narrativos no abundan ante el predominio de la linealidad narrativa, fruto muchas veces de los precedentes novelísticos en que se basan muchos de los filmes. Claro que también cabría contar con otra implicación del punto de vista narrativo asociado a los personajes/actantes bajo la forma del dialogismo, algo que también redunda en un cierto espesor literario de unos filmes que tantas veces escapan de cualquier naturalidad.

Evidentemente ese papel de los diálogos incide seriamente en el trabajo de los intérpretes, tan decisivo en el marco de un fuerte *star-system*. La autenticidad de los personajes se ve perjudicada seriamente por cuando menos dos factores: la voluntad literaria de los diálogos y la idoneidad de la compenetración entre personaje e intérprete. Si recordamos filmes-modelo tan interesantes como **Les Portes de la nuit** (M. Carné, 1946), por no retrotraernos a los clásicos del "realismo poético", nos encontramos con personajes-símbolo como el Destino encarnado literalmente por Jean Vilar, pero también con diálogos imposibles en boca de los personajes que los dicen, algo bastante constante en numerosos filmes que fundamentan su "calidad" (sin connotaciones peyorativas) en la altura literaria del diálogo. Pero esa carencia de naturalidad (incluso en aquellos filmes que se aproximan más al naturalismo) se potencia otras veces con serias inadecuaciones de un reparto subordinado al valor comercial y de prestigio del estrellato. Por ejemplo: cuando el por otra parte espléndido Gérard Philipe asume con sus 24 años el papel de un muchacho aún bachiller, lo cual implica momentos ridículos en las escenas familiares del personaje. Peor todavía cuando en la primera parte de **Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** Jean Marais con sus treinta y ocho años encarna a un joven estudiante que enamora a Alida Valli -que ya no iba a cumplir los treinta- en su condición de jovencísima e inocente universitaria; claro que el hecho de que la última parte del film de Allégret trascurra once años después podría hasta cierto punto justificar ese im-

Michèle Morgan

perdonable error de *casting* (potenciado además por las pétreas maneras interpretativas de Marais). Y aún podríamos aducir -entre otros ejemplos posibles- a Michèle Morgan en el papel de la cieguita de **La Symphonie pastorale** (J. Delannoy, 1946)... Evidentemente, el potente atractivo que implican esas estrellas remite a segundo plano la verosimilitud en la corporeidad del personaje; probablemente ahí también se pueda rastrear la relativa importancia que ese asunto de la edad tiene en el teatro y que las formas más naturalistas de la interpretación en el cine moderno deja al descubierto.

La pervivencia de las pautas del cine de preguerra y muy especialmente del "realismo poético" también se manifiestan radicalmente -como ya anticipábamos- en el diseño visual de los filmes de la "generación de los 40", tanto en lo referente a su fotografía como al decorado. Nada puede potenciar mejor los aspectos temáticos y filosóficos del cine de posguerra como continuistas del "realismo poético" que esa curiosa mezcla -probablemente insólita en la Historia del Cine- entre la dimensión realista y la estilización expresiva, esa mezcla entre *"una cierta utilización carnal de la luz y una cierta verdad documental"* de la

que se ha hablado en relación a la fotografía de Alekan. Evidentemente, en películas -muy escasas por otra parte- como **La Bataille du rail** (R. Clément, 1945) prima la dimensión documental de una fotografía que así contribuye a la patina "neorrealista" del film -comparada, por ejemplo, con otros centrados en los recientes acontecimientos bélicos como **Jericho** (H. Calef, 1946)-, pero rápidamente la imagen" de la posguerra se asociará más a las luces y sombras, a los fuertes contrastes casi expresionistas que tan bien servirán a la atmósfera ambiental de filmes como **Les Portes de la nuit** o **Dedé de Amberes** (*Dedée d'Anvers*, 1947), entre otros. Esa idea de la expresión visual de un ambiente moral será una de las grandes herencias del "realismo poético".

Como también lo será el tratamiento del decorado, donde los escenarios naturales -otro de los principios del neorrealismo- apenas tendrán presencia ante un abrumador predominio del rodaje en estudio. Salvando excepciones como las del paisaje alpino de **La Symphonie pastorale** (9) -¡sólo faltaba!-, la playa invernal de **Une si jolie petite plage**, siempre barrida por el viento y la lluvia, los caminos y campos recorridos en **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*; R. Clément, 1951) o las escenas al borde del río en **París, bajos fondos** (*Casque d'or*; J. Becker, 1952), así como las calles de **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*; C. Autant-Lara, 1956), el ejemplo -de nuevo- de la espléndida y polémica reconstrucción del metro elevado de Barbés-Rochechouart en **Les Portes de la nuit** -equiparable a la provocada muchos años después por **Los amantes del Pont Neuf** (*Les Amants du Pont-Neuf*; L. Carax, 1991)- seguirá gravitando sobre numerosos filmes posteriores. Así, tras la apertura con unas majestuosas panorámicas del puerto de Amberes/Anvers, destacan los decorados de estudio de Georges Wakhévitch en **Dedé de Amberes**, junto a las numerosas reconstrucciones "de época" -por ejemplo cuando René Clément hace cubrir la plaza de París donde rueda **Gervaise** (1955), la espléndida adaptación de *L'Asommoir* de Zola, con una especie de lona que aparenta un pavimento de adoquines, el famoso *pavés*-. Pero no se trata sólo de las obvias reconstrucciones de **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse de Parme*; Christian-Jaque, 1948) y **Le Rouge et le noir** (C. Autant-Lara, 1954) a **Occupe-toi d'Amélie** (C. Autant-Lara, 1949) o **El silencio es oro** (*Le Silénce est d'or*; R. Clair, 1947), sino que incluso en ámbitos aparentemente mucho más realistas -y contemporáneos- como el cine policíaco no faltan las reconstrucciones en estudio de los despachos del famoso *Quai des orfèvres* -escenario parcial del film homónimo de H. G. Clouzot (1947), de **Razzia sur la chnouf** (H. Decoin, 1954) y de tantos otros títulos- o de las propias calles del Marais

Juegos prohibidos

parisino en **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*; J. Delannoy, 1958) (10).

3. El espíritu de la tradición

Si hasta aquí hemos señalado algunas características definitorias del cine de la "generación de los 40" -y, por extensión, de la mejor parte del cine francés de la posguerra estigmatizado como *cinéma de qualité*- en términos narrativos y formales, nada de eso sería significativo si no estuviese al servicio de un espíritu no menos continuista respecto al precedente "realismo poético". Lejos de asumir los tiempos posteriores a la Liberación como un momento de apertura utópica hacia el futuro o simplemente de describir un presente difícil -tal como haría en buena parte el neorrealismo-, el cine francés de la posguerra afronta una visión tan pesimista y negativa del presente que niega casi toda esperanza para el futuro. Armados de un radical psicologismo donde -como en **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; J. Renoir, 1939)- no se hace distinción entre clases sociales, sino que se ofrece una visión pesimista de la condición humana, algo aún magnificado por las aterradoras experiencias provocadas durante la guerra (del genocidio a la bomba atómica) y por la difusión del pensamiento existencialista, buena parte de los cineastas de la "generación de los 40" -con diferentes intensidades, eso sí- plantearán una especie de desesperanzada "comedia humana".

Esos cineastas desarrollarán su obra frecuentando una serie de temas abstractos e inmutables (el amor, el destino, el poder,...) que acarrean una inevitable atemporalidad y casi descontextualización, donde los anclajes sociales se desvanecen ante la problemática del individuo enfrentado a su fatalidad y ajeno casi siempre a cualquier forma de imposible felicidad. Esa visión amarga, fatalista, pesimista hasta la desesperación, acaba resultando convencional por la reiteración en la construcción de atmósferas desesperanzadas y el patetismo muchas veces forzado de situaciones y personajes. No se trata sólo de que abunden los finales infelices, de que la muerte clausure habitualmente las fugaces ilusiones -por lo general amatorias- de unos personajes muchas veces a la deriva, sino de que esa permanente asunción del destino como fracaso se convierta casi en un programa vital y moral.

Probablemente nadie como Yves Allégret se ofrezca como campeón del pesimismo y con ello entronque con el cine de anteguerra de Carné y Duvivier, aunque de una forma aún más negativa, puesto que en el autor de **Dedé de Amberes** desaparecen las trazas del romanticismo que todavía impregnaban **Quai des brumes** o **Pépé le Moko**. Ya la propia **Dedé de Amberes** nos sumerge en el ambiente portuario, en ese *milieu* del hampa y la prostitución donde el amor entre Dedé y Francesco resultará imposible porque -como casi siempre en su tetralogía "negra"- la redención también lo es. Tanto determinadas escenas -veamos las del hotel donde se encuentran los amantes- como los tipos a los que se ajustan los protagonistas o la misma muerte final de Francesco remiten sin duda al modelo de **Quai des brumes** u **Hôtel du Nord**.

Todavía más pesimista -entre otras cosas por abstracta- resulta **Une si jolie petite plage**, con ese viaje al final de la nada del personaje encarnado por Gérard Philipe, que acumula a las penas del presente las consecuencias de una infancia robada en el pasado. Además de pesimista, inequívocamente misógino resulta un film como **Manèges**, tal vez una venganza contra su protagonista, encarnada por Simone Signoret (la inolvidable Dedé), compañera del cineasta hasta un año antes, condenada a la paraplejia como castigo a su condición de esposa falsa, inescrupulosa, interesada y traicionera. Si en principio **Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** parecen tener un amago de final feliz, con el reencuentro de los primerizos novios tras once años de separación y fracasos vitales, el propio planteamiento de ese final no deja lugar a muchas dudas sobre lo efímero de su felicidad. Sólo aparece un rayo de esperanza al final de **Los orgullosos** (*Les Orgueilleux*, 1953), desviándose de los esquemas de Jean-Paul Sartre (11), autor de *Tifus,* la obra que inspira el film de Allégret, lo cual motivó la retirada de cualquier referencia al escritor en los créditos del film.

No menos amargos y pesimistas son los planteamientos de H. G. Clouzot en su filmografía de posguerra. Ya su primigenia **Le Corbeau** (1943) se apartaba de cualquier complacencia respecto a la vida cotidiana en la provincia francesa durante la Ocupación, lo cual le costó abundantes problemas en el momento de la depuración. Pero tampoco **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*, 1947) era complaciente, aunque aquí el revestimiento policíaco aminoraba los efectos del film. Los celos y las dudas abundan en el matrimonio protagonista y retratan un mórbido clima moral muy alejado de una idea beatífica del amor conyugal (12), complementada por las ambigüedades de las relaciones de la pareja con su vecina fotógrafa (y lesbiana) y la impertinencia del policía que lleva la investigación. Mucho más dura es, sin duda, **Manon**, donde transplanta la novela del abate Prévost a través de una colaboracionista que lleva a la deserción a un capitán de las F.F.I. para luego de explotarle, abandonarle por un rico americano, convertirlo en un asesino (del hermano de Manon) y finalmente conducirle a una trágica muerte en el desierto palestino hacia el que han huido entre un grupo de judíos que intenta entrar clandestinamente

El salario del miedo

en Israel. Si **Manon** se aparta de toda ejemplaridad y restituye la figura de la *femme fatale* como instrumento del destino y la desgracia, no será nada -por supuesto- ante las protagonistas de **Las diabólicas** (*Les Diaboliques*, 1954), mientras que la aventura existencial de los camioneros de **El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1953) (13) se disolverá en el absurdo de una muerte estúpida tras el empeño logrado, en una visión tan sarcástica como en el final de la descreída **L'Auberge rouge**, de Autant-Lara.

Precisamente a este último se le deben algunas de las obras más significativas de la "generación de los 40", preludiadas ya por la corrosiva visión antiburguesa de **Douce** (1943). De hecho, el escándalo que acompañó al éxito de **Le Diable au corps** vuelve a ser el testimonio de la incomodidad provocada por un film que en la inmediata posguerra -aunque con la coartada de retrotraerse a 1918- nos relata los amores adúlteros y de retaguardia entre un joven bachiller y una mujer casada, mientras su marido está cumpliendo heroicamente con sus obligaciones en el frente. Más allá del canto al *amour fou* de los protagonistas a la contra de todas las convenciones, **Le Diable au corps** vuelve a hablarnos de la imposibilidad de la felicidad amorosa, del fracaso de las ilusiones juveniles, de la sanción mortal de la trasgresión, esta vez en la persona de ella, muerta en el parto de un hijo probablemente ilegítimo. También un final amargo y confuso de sus ilusiones espera a los adolescentes protagonistas de **Le Blé en herbe** (1953), según la obra de Colette, mientras que -bajo otro registro- la visión del París ocupado que ofrece **La travesía de París** tampoco deja demasiadas dudas sobre la catadura del ser humano en circunstancias complejas como fuera la supervivencia en los tiempos de la Ocupación. Desnudo de todo heroísmo (14) el pesimismo vital que inunda incluso una farsa como **L'Auberge rouge** sitúa a Autant-Lara en un lugar privilegiado en el panorama que sucintamente estamos trazando.

Le Diable au corps

Y cuando el anclaje social predomina sobre los rasgos psicológicos individuales, como es el caso de la obrerista **Le Point du jour** (L. Daquin, 1949), lo

será en nombre del conformismo y la resignación de clase camufladas bajo la exaltación del espíritu y la tradición de la clase obrera, mientras que el otro film más destacado que se sitúa en el medio obrero, **Un homme marche dans la ville** (M. Pagliero, 1949), enmarca también una historia de adulterio, crimen, falsa acusación y suicidio final de la mujer que lo ha provocado todo, viuda de su marido y despechada de su amante (15). Por su parte, tampoco el cine moralista que desarrolla André Cayatte tras la transposición contemporánea de *Romeo y Julieta* en **Les Amants de Vérone** (1948) -trágica historia por su parte de amores juveniles frustrados- entre **Justicia cumplida** (*Justice est faite*, 1950) y **El dossier negro** (*Le Dossier noir*, 1955) destila optimismo. Desde el caso de eutanasia que será juzgado por un variopinto jurado popular en la primera hasta el suicidio del hijo del fallecido -contra toda apariencia de muerte natural- sujeto de la investigación del juez Arnaud en **El dossier negro**, pasando por los casos que provocan la requisitoria contra la pena de muerte de **No matarás** (*Nous sommes tous des assassins*, 1952) -donde por cierto tampoco se ofrece una visión especialmente heroica de la Resistencia y la Liberación- y la desorientación que lleva al crimen a los juveniles protagonistas de **Avant le déluge** (1953), la visión del individuo confrontado a la sociedad y su justicia que nos ofrece Cayatte tampoco resulta especialmente positiva.

Y para acabar con este rastreo por los territorios de la amargura, la desesperanza y el pesimismo, nos basta con evocar lo poco que le duró a René Clément su exaltación del heroísmo resistente a través de la épica de los ferroviarios protagonistas de **La Bataille du rail** y de **Le Père tranquille** (1946). Su siguiente film ya remitía a la contrafigura de los nazis y colaboracionistas en el asfixiante escenario de un submarino, mientras que **Au-delà des grilles** (1948) ya entra de lleno en las historias fatalistas que frecuenta la "generación de los 40" al centrarse en la vicisitud de un asesino de su amante que reemprende una historia amorosa imposible en el curso de su huida, detenida en Génova. Y, por supuesto, su obra mayor, **Juegos prohibidos**, reitera el pesimismo existencial y la constatación de esa infancia "robada" por la guerra y la cruda experiencia de la muerte, aún bajo la forma de un juego. En clave paródica, la historia donjuanesca de **Monsieur Ripois** (1954) culmina en la parálisis provocada en un falso suicidio transformado en accidente involuntario y no dista mucho del triunfo de la fatalidad con que termina **A pleno sol** (*Plein soleil*, 1959). Y todo ello sin olvidar la determinista fatalidad que acompaña el desgraciado recorrido vital de **Gervaise**, la madre de Nana y esposa de Lantier, los imperecederos personajes de Zola.

No es mal final esa referencia a Zola, porque tanto en la etapa del primigenio "realismo poético" como

A pleno sol

en su continuidad en el seno de la "generación de los 40" los ecos naturalistas resuenan con fuerza de forma explícita (16) o implícita. Son el espíritu y las formas de la tradición de los años treinta con los que la "generación de los 40" enlazará para bien y para mal del cine francés.

NOTAS

1. E independientemente también de posteriores y a veces arbitrarias segregaciones propuestas por la joven crítica que "rescatarán" a Bresson o Becker y condenarán a los demás a las tinieblas del *cinéma de qualité*.

2. Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, vol. I, París, Flammarion, 1995, pág. 449.

3. *"El cine francés del periodo que comienza con la Liberación no está marcado por la innovación"*, en Yan Darré, *Histoire social du cinéma français*, París, Ed. La Découverte, 2000, pág. 72.

4. Recordemos que incluso los más "creativos" de entre los cineastas de esa generación pasaron por la ayudantía de dirección, desde Becker con Renoir a Bresson con Clair.

5. Como señalara Jean-Claude Bonnet, *"los cineastas de la* Nouvelle Vague *atacan globalmente un sistema más que a unos autores. La toman contra un funcionamiento institucionalizado hasta la esclerosis, del que los profesionales del cine son prisioneros y que produce filmes 'normales' y estandarizados según procedimientos rutinarios y jerarquías inmutables. Un film, lejos de ser una aventura, es una empresa programada: se cuenta, sin mayor ambición, una historia algo pasada de moda cuidando la calidad de los decorados, de la dicción, de la fotografía y de los diálogos"*, en "Les Anciens et les modernes", *Cinématographe* nº 37, París, 1978.

6. *Image et Son* nº 239, París, mayo de 1970.

7. Ya en **Les Inconnues dans la maison** (1942) Decoin había utilizado la voz en *off* de Pierre Fresnay, siguiendo una estrategia que había alcanzado su mayor expresión en **Le Roman d'un tricheur** (S. Guitry, 1936).

8. También **Manon** (H. G. Clouzot, 1948) está construida a partir de un gran *flashback* que abarca la totalidad del film, tal como ocurría en **Le Diable au corps** (1946), de Claude Autant-Lara.

9. El contraste más evidente tal vez vendría dado por la reconstrucción en estudio de **L'Auberge rouge** (C. Autant-Lara, 1951).

10. Sólo las nuevas tendencias del *polar* nacido a partir de **Touchez pas au grisbi** (J. Becker, 1953) y **Bob le flambeur** (J. P. Melville, 1955) se abrirán hacia los espacios reales de la ciudad.

11. Sartre sería en esos años explícitamente adaptado por Jean Delannoy en **Les Jeux sont faits** (1947).

12. Del matrimonio como forma de venganza tampoco escapa un film tan pesimista como cualquiera de los hasta aquí citados de un cineasta mayor: **Les Dames du Bois de Boulogne** (R. Bresson, 1945).

13. La ubicación exótica de títulos como **Los orgullosos** o **El salario del miedo** debería ampliarse al Luis Buñuel de **La muerte en el jardín** (*La Mort en ce jardin*, 1956) e incluso -en ciertos aspectos- de **Así es la aurora** (*Cela s'appelle l'Aurore*, 1956).

14. Un antiheroísmo que anticipa incluso la fatiga posbélica de que harán gala los protagonistas -un francés y un alemán- de **Les Héros sont fatigués** (Y. Ciampi, 1955).

15. Ambientado entre los estibadores de El Havre el film fue inicialmente apoyado por la comunista CGT y luego boicoteado por ella cuando consideró que se ofrecía una imagen negativa del proletariado, siendo atacado desde *L'Écran française* y prohibido en las ciudades gobernadas por el Partido Comunista Francés.

16. Entre las adaptaciones directas de Zola se cuentan en ese período numerosos filmes desde **La Bête humaine** (J. Renoir, 1938) a **Germinal** (Y. Allégret, 1962), pasando por **Au bonheur des dames** (A. Cayatte, 1943), **Naïs** (M. Pagnol, 1945), **Pour une nuit d'amour** (E. T. Gréville, 1946), **Teresa Raquin** (*Thérèse Raquin*; M. Carné, 1953), **Nana** (*Nana*; Christian-Jaque, 1955), **Gervaise** y **El puchero hierve** (*Pot-Bouille*; J. Duvivier, 1957).

La querella entre clásicos y modernos o el fantasma de la tradición de la *qualité*

Àngel Quintana

Ez zen inprobisazioaren ondorio izan, bi urte baino gehiago behar izan baitzituen ernaltzeko André Bazin patriarkaren begirada ernearen azpian. Hala eta guztiz ere, 22 urte besterik ez zituen kritikari gazte baten obra da, testu horrekin zine frantsesaren nolabaiteko joeraren harresiak eraitsi zituenarena.

El diario de un cura de campaña

1. Querella en la crítica

En el número 31 de la revista *Cahiers du cinéma*, un joven crítico de veintidós años llamado François Truffaut redactó un largo artículo cuyo objetivo aparente era el de intentar definir una cierta tendencia del cine francés, una tendencia que bautizó con el concepto de realismo psicológico, y de la que quiso delimitar sus límites (1). El texto discutía el peso que en el cine francés tenía la llamada *tradition de la qualité* y se centraba básicamente en el análisis de los modelos de adaptación llevados a cabo en el tejido industrial de la época. Este análisis de los sistemas de adaptación llevó a Truffaut a acusar a los guionistas del período, especialmente al tándem formado por Jean Aurenche y Pierre Bost de perpetrar cierta forma de ilustración de los textos literarios. Este modo de ilustración se

François Truffaut

basaba en el principio de querer inventar sin traicionar, un principio que acababa generando una curiosa pendiente estilística que conducía hacia los más encorsetados planteamientos académicos.

Probablemente, en la historia del cine europeo muy pocos textos críticos han tenido la trascendencia de ese curioso exabrupto escrito por el airado François Truffaut en sus años de juventud. Su importancia no radica en los debates que pudo originar dentro del contexto crítico de la época, marcado por la rivalidad entre las revistas *Cahiers du cinéma* y *Positif*, ni en el modo como Truffaut quiso abrirse camino en la profesión. Su trascendencia estriba en el modo como este texto crítico ha acabado marcando un determinado tópico historiográfico en torno a las formas y estilos del cine francés del período. Para cierta historiografía, hablar del cine francés de los años cincuenta equivale, sobre todo, a hablar de un modelo de cine académico, de un modelo de cine basado en las ilustraciones literarias de prestigio, mientras se olvida que ese modelo tuvo un peso limitado en el conjunto de una producción que en el ámbito popular estaba centrada en el cine de género y en el ámbito del cine de autor se estaba gestando un camino para poder llevar a cabo un cambio radical en los planteamientos expresivos. Los tópicos no han cesado de acumularse gracias al artículo de Truffaut, un artículo que, como suele suceder en estos casos, ha sido más comentado que leído.

Para comprender el problema del academicismo en el cine francés, quizás resulte útil establecer una cierta génesis en torno al artículo de Truffaut y en torno al contexto en el que se generó el debate. Tal como constatan Antoine de Baecque y Serge Toubiana en la biografía que redactaron sobre François Truffaut, el joven crítico empezó a pensar en el texto a raíz de la lectura durante el servicio militar de la novela de Raymond Radiguet *Le Diable au corps* (2). La obra de Radiguet impresionó a Truffaut por su romanticismo juvenil y por su fuerza pasional, por lo que se sintió muy irritado cuando comparó la novela con la versión cinematográfica que Claude Autant-Lara rodó en 1946, con guión de Jean Aurenche y Pierre Bost. Mientras el joven Truffaut se irritaba, en el numero 3 de la revista *Cahiers du cinéma*, su maestro y mentor André Bazin publicó un texto de reivindicación del modelo de adaptación llevado a cabo por Robert Bresson en **El diario de un cura de campaña** (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), a partir de la novela homónima de Georges Bernanos. En este texto clave, Bazin empezó a gestar su teoría sobre el cine impuro, en la que reivindicaba un sistema de adaptación cinematográfica que no debía actuar como ilustración del texto y cuyo objetivo consistía en saborear el placer de la lectura de la obra literaria original, la belleza intrínseca de las palabras. El artículo de Bazin finalizaba con la expresión: *"Después del trabajo de Robert Bresson, Aurenche y Bost no son más que los Viollet-le-duc de la adaptación cinematográfica"* (3). Truffaut recogió la idea para empezar a pensar en su polémico artículo contra el modelo tradicional de adaptación.

Truffaut consideraba que la mayoría de los problemas que atravesaba el cine francés eran debidos a los fracasos de los guionistas que habían dilapidado la tradición del realismo poético de los años treinta. Estos guionistas habían sustituido la vieja tradición por unos planteamientos dramáticos más envejecidos. En los años treinta, algunos guionistas como Jacques Prévert o Charles Spaak tuvieron un peso específico en la obra de Marcel Carné, Jacques Feyder, Jean Renoir o Jean Grémillon y crearon un estilo poético propio, basado en una peculiar utilización de los diálogos. En los años cuarenta y cincuenta, los trabajos de los guionistas estuvieron orientados hacia un modelo de cine más verista y piscologista, basado en las ilustraciones de prestigio y en el abandono de una escritura autoral, para propiciar el establecimiento de un modelo de adaptación efectista.

En 1952, Truffaut redactó un texto de treinta folios en torno al problema de la adaptación. El texto debía ser su debut como crítico en *Cahiers*; sin embargo André Bazin decidió frenarlo y le pidió que lo reescribiera y que suavizara el tono. El artículo estuvo

durante dos años pendiente de publicación, hasta que consiguieron suavizarse algunos de los principales ataques personales más directos. Bazin creía que el tono desaforado de la escritura de Truffaut podía comprometer a la revista. Hemos de tener en cuenta que los años cincuenta fueron el gran período de consumo masivo de cine por parte de los espectadores, factor que coincidió con el auge de las revistas críticas que llegaron a tener, como indica Pierre Sorlin, un gran impacto en la sociedad del momento (4).

El artículo "Une certaine tendance du cinéma français" acabó siendo, básicamente, un texto contra los guionistas Pierre Bost y Jean Aurenche, pero en su interior escondía una reflexión contra la *tradition de la qualité*, especialmente contra las obras de algunos autores surgidos en los años de la ocupación y en la inmediata posguerra como Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, Yves Allégret, René Clement y Marcel Pagliero. El ataque no se centraba tanto en los elementos característicos de la puesta en escena de estos directores, sino en el trabajo de sus guionistas habituales entre los que destacan, además de Aurenche y Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion y Roland Laudenbach. Truffaut analizaba la metodología de estos guionistas, quienes partían de un texto literario determinado para establecer una distinción entre los momentos del libro que el guionista consideraba que se podían rodar y los que no. La estrategia final de los guionistas / adaptadores consistía en suprimir algunos elementos narrativos básicos de la novela -tiempos muertos, reflexiones interiores, etc.- para poder llegar a inventar escenas equivalentes, que sirvieran como transición, las cuales muchas veces destruían el espíritu de la obra y la condenaban a un modelo estético que funcionaba de acorde a los postulados de un cierto clasicismo narrativo que no cesaba de repetirse. Truffaut demostró sus tesis utilizando fragmentos de un guión escrito por Jean Aurenche -y nunca filmado- en el que adaptaba el libro *Le Journal d'un curé de campagne*, de Georges Bernanos. El texto era comparado con una escena del film de Bresson, para demostrar la inutilidad de su retórica. Truffaut consideraba, en un momento de su artículo, que los guionistas no actuaban como auténticos hombres de cine ya que *"son sobre todo literatos, que desprecian el cine y lo subestiman"* (5).

La segunda línea del debate planteado en el artículo de Truffaut reside en el tono anárquico, y en cierto modo blasfemo, con que Aurenche y Bost trataban en sus películas algunos pasajes más espiritualistas que estaban presentes en las obras que adaptaban. Este tono fue bastante característico también de algunos de los cineastas de la *tradition de la qualité*, que a pesar de su academicismo reivindicaban una posición ideológica izquierdista y en algún caso anarquizante. El más curioso fue el de Claude Autant-Lara que se declaraba heredero de la tradición anarquista y que, en su vejez en 1988, acabó apoyando públicamente la candidatura del ultranacionalista Jean-Marie Le Pen. Truffaut consideraba que ciertos prejuicios anticlericales habían transformado el valor de las adaptaciones que se habían efectuado en torno a la obra de André Gide -*La Symphonie pastoral*- o de Radiguet -*Le Diable au corps*- en las que las tensiones místicas estaban en el centro de la obra y no podían ser difuminadas. Esta segunda línea de debate, centrada no tanto en cuestiones formales sino sobre todo ideológicas, se ha convertido, unos años después, en uno de los ejes principales de la batalla llevada a cabo por Bertrand Tavernier, para el que Aurenche y Bost han sido vistos siempre como unos buenos profesionales que estuvieron ideológicamente comprometidos en la lucha contra la ocupación nazi. Tavernier considera que el tono místico de cierto espíritu de los *Cahiers* era propio de una cierta burguesía poco comprometida; en cambio, Jean Aurenche luchó dentro del sistema intentando convertir sus adaptaciones en un modo de hacer política. En el corazón del cine industrial, Aurenche era capaz de convertir los dramas del pasado en reflejo del presente. Tavernier piensa que el artículo de Truffaut no fue más que el manifiesto de un joven arribista que, para poder penetrar en el corazón de la profesión, necesitaba asesinar al padre y descalificar los modelos preexistentes (6).

Aurenche y Bost fueron los guionistas del primer largometraje de Tavernier, **El relojero de Saint-Paul** (*L'Horloger de Saint-Paul*, 1974), ya que para el director el problema de la *tradition de la qualité* no residía en el guión, sino en la puesta en escena de sus directores. Tavernier reconocía haber hablado con Truffaut del artículo y que este le había confesado que el hombre terrible del cine de la época era Claude Autant-Lara. Durante años, Tavernier no ha cesado de mantener una posición contraria al espíritu de Truffaut (7) y ha convertido el debate a favor de los modos de escritura de la *tradition de la qualité* en su magnífica obsesión, hasta el punto de rodar el largometraje **Salvoconducto** (*Laissez-passer*, 2002) como la justificación de su posición y como un auténtico canto del cisne a ese modelo de cine profesional que fue barrido por el cine de autor.

El revisionismo de Bertrand Tavernier nos sitúa frente a una polémica, típicamente francesa, centrada en la resurrección permanente de un debate entre antiguos y modernos, entre el profesionalismo de los viejos y el arribismo de los jóvenes. Un debate que no nos deja ver, muchas veces, la dimensión de un problema cuyo eje tenía que ver con una determinada coyuntura crítica. Tal como indica Antoine de Baecque, *"a pesar de haber practicado Truffaut la*

crítica como medio de ascensión social y de aprendizaje literario, nunca concibió el oficio como una forma de integrarse en el sistema del cine francés de calidad, al que no cesó de combatir porque pensaba que era mejor construir otra cosa" (8).

François Truffaut abrió las bases de un debate en torno a los vicios estilísticos de un determinado modelo de cine que había que dilapidar. Su gran misión consistió en demostrar que al cine francés estándar le faltaba, como reconoce Fabrice Revault d'Allones, una *"gran dosis de frescor y de sinceridad, de frescor y de fantasía"* (9). Los ataques de Truffaut contra la falsedad del academicismo no se concentraron únicamente en su famoso artículo, sino que estaban presentes en numerosas reseñas críticas de las películas publicadas en otros medios, como la revista *Arts*. Así, es famoso el texto que escribe sobre cómo se representa la prostitución en la película de Yves Allégret **Méfiez-vous filletes** (1957), donde indica que es insincero hacer hablar de forma académica a las prostitutas (10). Texto que Jean-Luc Godard tomó en consideración en el momento de elaboración de su largometraje **Vivir su vida** (*Vivre sa vie*, 1963).

Esta actitud no fue exclusiva de Truffaut, ya que se adueñó de buena parte de los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague*. En 1957, la revista *Cahiers du cinéma* publicó un número especial titulado *Situation du cinéma français*, cuyo eje principal lo constituye un debate en el que participan André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette y Eric Rohmer. En el transcurso del debate se llegaba a la conclusión de que el gran fantasma que atravesaba todo el cine francés del período no era otro que el academicismo y que este se ponía de manifiesto en el modo como, incluso, algunos de los más singulares autores, como por ejemplo Jacques Becker en **Las aventuras de Arsenio Lupin** (*Les Aventures d'Arsène Lupin,* 1957), habían sucumbido al modelo de cine comercial. En un momento del debate, Rivette era considerablemente virulento contra los directores académicos, a los que calificaba de podridos: *"Algunos directores que han manifestado frente a los periodistas que querían hacer películas sociales no son más que unos podridos. Pienso en Autant-Lara, en Clément, pero también en Clouzot, todos están podridos, en la medida en que sus películas podrían llegar a hacerse si aceptasen trabajar en las condiciones en las que trabajan Rossellini, Fellini o Antonioni, es decir, únicamente por treinta o cuarenta millones de francos, rodando en la calle. Sin embargo, ellos*

Las aventuras de Arsenio Lupin

no quieren, prefieren continuar ganando dinero mientras hacen películas de prestigio" (11).

2. Querella en los estudios

Para comprender la auténtica dimensión de la querella entre antiguos y modernos es necesario salir del territorio estricto de la crítica, que en aquellos años se convirtió en el auténtico termómetro de una situación de metamorfosis, para reflexionar sobre la coyuntura industrial del período y los sistemas de contratación en los estudios. Dos temas que se encuentran en el mismo corazón del debate. El historiador Jean-Pierre Bertin-Maghit afirma que mientras en los años treinta se vivió en los estudios una cierta sensación de anarquía industrial, en la inmediata posguerra se decidió llevar a cabo una fuerte batalla sindical que tenía como objetivo asegurar una serie de puestos de trabajo fijos a los técnicos que operaban en los grandes estudios. El objetivo de la medida era el de contrarrestar los efectos del paro generado por las restricciones económicas impuestas por la guerra (12). De este modo, se crearon una serie de convenciones colectivas que acabaron imponiendo una serie de importantes restricciones en el proceso de acceso de los jóvenes a la profesión. En la Francia de la época, ningún joven podía llegar a la dirección sin haber estado, como mínimo, diez años desarrollando la función de aprendiz y de ayudante técnico dentro de la industria. Por otra parte, los sindicatos impusieron un sistema de trabajo corporativo muy fuerte que preveía que en cada rodaje debían trabajar, como mínimo, treinta técnicos en cada plató. Todas estas leyes supusieron un grave freno en la política de acceso de los jóvenes a la profesión. De forma significativa, el presidente de honor del Sindicato de Técnicos a mediados de los años cincuenta era Claude Autant-Lara.

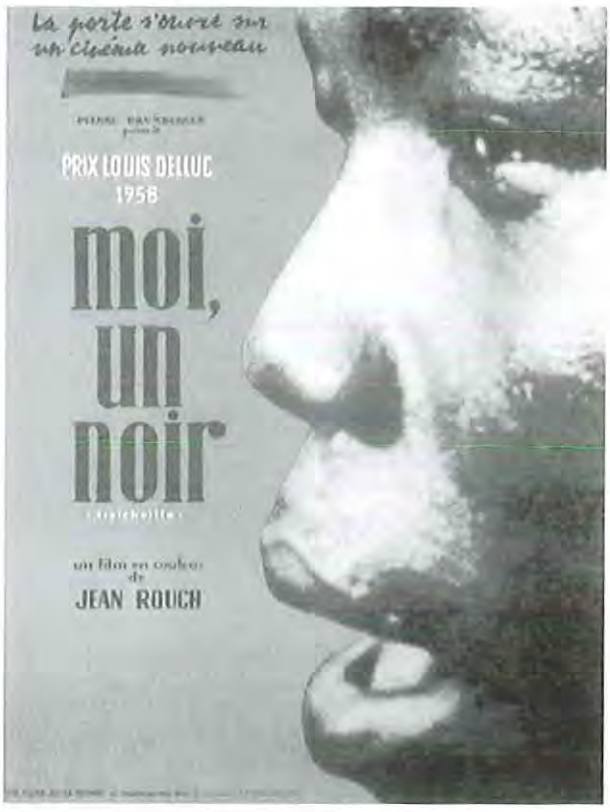
Si analizamos, a partir de estas premisas, la nómina de directores que podían trabajar en el cine francés del período veremos que sólo podían trabajar los viejos directores que habían estado trabajando en los años treinta y que, después de la ocupación, se acoplaron al contexto político y económico -Marcel Carné, Christian-Jacque, Henri Decoin, Marcel l'Herbier, Abel Gance, Sacha Guitry-, los que regresaron del exilio voluntario -Jean Renoir, Jacques Feyder, René Clair o Julien Duvivier- y los veinticinco directores que habían debutado durante la ocupación: Claude Autant-Lara, Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker, Robert Bresson, Jean Delannoy, etcétera.

En este contexto lleno de barreras y marcado por unos cánones industriales muy fuertes, los jóvenes formados en las sesiones de la *Cinémathèque*, en la crítica de cine y en el ejemplo generado por los postulados propios del neorrealismo italiano se sintieron muy desprotegidos, ya que no podían realizar largometrajes. El campo de acción de los jóvenes realizadores acaba siendo el de los cortometrajes o documentales. Este hecho es determinante para entender la fiebre de cortometrajes en el período, o comprobar por qué una figura clave como Alain Resnais, que debutó en la profesión en 1947 como cortometrajista con su **Van Gogh**, no pudo rodar ningún largometraje hasta 1959, cuando su nombre era clave en la coyuntura del período, sobre todo después del impacto generado por el mediometraje documental sobre el Holocausto, **Nuit et brouillard** (1955). En 1953, la mayoría de cortometrajistas y documentalistas se agruparon en el llamado Grupo de los Treinta en el que manifestaban la necesidad de defender su medio de expresión -los cortos- porque el acceso a la profesión -los largometrajes- estaba vetado (13).

Los frenos legales que se impusieron a los jóvenes en los años cincuenta es un factor muy importante para entender el origen del debate propuesto por François Truffaut. En un momento histórico en el que la crítica tenía cierto poder, era preciso que dicha crítica combativa pudiera llegar a tener cierta incidencia política para poder efectuar un cambio que permitiera consolidar un modelo de cine más joven. El modelo académico resultaba excesivamente pesado por sus restricciones sindicales y su fijación a modelos industriales. Quizás el problema del famoso artículo de Truffaut residía en que, al focalizar su ataque hacia la figura de los guionistas, acababa dejando fuera algunos factores esenciales para entender el modelo de cine de la *tradition de la qualité*, como, por ejemplo, el uso categórico de los estudios. En los años treinta los estudios no eran el elemento esencial del trabajo cinematográfico. Tal como constató André Bazin al escribir que *"lo mejor del cine francés se reparte entre el realismo del decorado real -Vigo, Renoir, Grémillon, Pagnol- y el del decorado construido -Carné, Clair, Feyder, Duvivier-"*. Entre estos dos modelos, el cine de estudio respondía a un determinado modelo de cine mucho más construido, a un cierto realismo del decorado (14).

A diferencia de lo ocurrido en el interior del cine italiano, la posguerra no fue para el cine francés el momento en que era absolutamente necesario poder salir fuera para capturar el espíritu del tiempo, sino que se convirtió en la época dorada de los estudios y de los decoradores. Es el momento en que Alexandre Trauner vuelve a trabajar para Marcel Carné y Max Douy realiza los decorados de las películas de Autant-Lara. La antigua bipolarización naturaleza/decorado expuesta por Bazin se pierde en los años cincuenta, ya que la *tradition de la qualité* se impone a partir de cierta hipertrofia de la construcción de los decorados. Este modelo de cine aparece como un cine muy pesado, sobre todo en lo que afecta a su

diseño de producción. Históricamente, su existencia representa un cierto retroceso porque, comparándolo con el modelo italiano, el cine de los estudios de la *tradition de la qualité* es el equivalente del llamado cine caligráfico italiano -Mario Soldati, Renato Castellani, Alberto Lattuada-, basado en la bella escritura formal y en la vistosidad de la producción. En cambio, el espíritu del nuevo modelo italiano de los años del neorrealismo no penetra en el corazón del cine francés. La mayoría de películas se realiza con equipos técnicos bastante competentes, se rueda en los doce estudios que disponen de platós equipados y que están situados en la región parisina (15).



Esta idea de un cine de la construcción y de la pesadez técnica contrasta con un elemento clave: la aparición de equipos ligeros de rodaje generada desde la televisión. En Francia, la televisión se convierte en una realidad en 1953. En los informativos televisivos se utilizaban cámaras de 16 mm., mientras que el sonido directo era grabado con los *nagra,* que permitían una cierta ligereza en la puesta en escena. Esta idea de la ligereza empezó a extenderse hacia el ámbito documental y marcó los inicios del *cinéma verité*, especialmente Jean Rouch, que desde finales de los años cuarenta estuvo realizando un cine antropológico. Rouch rodó en 1958 **Moi, un noir**, película que fue vista por los jóvenes, especialmente por Jean-Luc Godard, como representante de ese modelo de cine ligero que la industria no podía llegar a asumir. Para poder destruir la imagen hipertrofiada generada por el culto excesivo al decorado era preciso volver a conquistar la naturaleza con la cámara, se debía ocupar las calles del nuevo tejido urbano.

Otro elemento fundamental para comprender la apuesta por el academicismo residía en el *star-system*. Es preciso entender el modo como los parámetros de calidad pasaron por la incorporación en el cine de algunos de los más brillantes actores de la escena teatral. Quizás, el caso más paradigmático fue el del actor Gérard Philipe, figura clave del *Théâtre National Poupulaire* y miembro activo del partido comunista. Philipe fue el joven/galán capaz de protagonizar los héroes de Raymond Radiguet -**Le Diable au corps** (C. Autant-Lara, 1946)- y de Stendhal, en **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse du Parme*; Christian-Jaque, 1948) y **Le Rouge et le noir** (C. Autant-Lara, 1954). La adscripción de Gérard Philipe como galán dentro de estos modelos de cine académico sirvió para otorgar a su trabajo un carácter especial, como equivalente de cierta *qualité* interpretativa hija del teatro culto francés. Gérard Philipe no era visto como el joven de la calle, sino como el joven educado en la rígida tradición teatral francesa que había convertido la exhibición interpretativa en su principal método. Los futuros cineastas detestaban el modelo de Gérard Philipe y se encontraban mejor entronizando la figura femenina de Brigitte Bardot, que en aquellos años había protagonizado **Y Dios... creó la mujer** (*Et Dieu... créa la femme*, 1956) o los aires juveniles de Jean-Louis Trintignant. Estos eran los nuevos modelos representantes de un *star-system* juvenil que rompía con su vitalismo todo el estereotipado *glamour* de ascendencia teatral.

La querella entre antiguos y modernos no fue sólo la querella de un grupo de arribistas que querían asesinar a sus padres putativos, sino que fue sobre todo una reacción contra un cine francés que resultaba pesado industrialmente, que estaba temáticamente encorsetado en el peso de la tradición cultural, que

Y Dios... creó la mujer

estaba excesivamente encerrado en los suntuosos decorados de los estudios y que era ajeno a la belleza natural de un mundo en proceso de transformación. Era un modelo de cine que quizás no era tan malo como pretendían los jóvenes turcos de la *Nouvelle Vague* pero que, sin embargo, había perdido el pulso de su tiempo. A finales de los años cincuenta, el viento ya había empezado a soplar en dirección contraria a la de los viejos modelos de la *tradition de la qualité.*

NOTAS

1. François Truffaut, "Une certaine tendance du cinéma français", en *Cahiers du cinéma* nº 31, enero de 1954, págs. 15-29.

2. Antoine de Baecque y Serge Toubiana, *François Truffaut*, París, Gallimard, 1996, pág. 114.

3. André Bazin, "**Le Journal d'un curé de campagne** et la stylistique de Robert Bresson", en *Cahiers du cinéma* nº 3, junio de 1951, pág. 3.

4. Pierre Sorlin, "Ce qu'était un film populaire dans l'Europe des années cinquante", en Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Cinémas européens des années cinquante*, París, Association Française sur l'Histoire du Cinéma, 2000, págs. 20-21.

5. François Truffaut, *Op. cit.*, pág. 20.

6. Josep Lluís Fecé y Àngel Quintana, "Un testimoni: Bertrand Tavernier", en *40 anys de Positif*, Barcelona, Filmoteca de la Generalitat, 1992, pág. 20.

7. Véase por ejemplo la intervención de Bertrand Tavernier en el documental de Serge Toubiana y Michel Pascal **François Truffaut, portraits volés** (1993).

8. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, vol 1, París, Cahiers du cinéma, 1991, pág. 124.

9. Fabrice Revault d'Allones, "Genèse d'une vague bien précise", en Jean-Loup Passek (ed.), *D'un cinema l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, París, Centre Georges Pompidou, 1988, pág. 84.

10. François Truffaut, "Méfiez-vous filletes", en *Arts* nº 626, junio de 1957, pág.47.

11. Jacques Rivette, "Débat sur le cinéma français", en *Cahiers du cinéma* nº 71, mayo de 1957, pág. 24.

12. Jean-Pierre Bertin-Maghit, "Prolégomènes à un étude du cinéma français des années cinquante", en Jean-Pierre Bertin-Maghit (ed.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, París, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2000, págs. 49-50.

13. Roger Odin, "Le Documentaire et le groupe des treinte", en Roger Odin, *L'Âge d'or du documentaire*, París, L'Harmattan, 1998, pág. 19.

14. André Bazin, *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, París, Cahiers du cinéma, 1983, pág. 31.

15. Jean-Pierre Touati, "Le Celluloïd et le staff. Notes sur les studios et les décors dans le cinéma français des années cinquante", en Jean-Loup Passek, *Op. cit.*

Los cuatrocientos golpes

Memoria de un tiempo no perdido

Antecedentes de la Nouvelle Vague

Gonzalo G. Chasco

Nouvelle Vague prozesu luze baten ondoren sortu zen. Bitartean, etorkizuneko zinegileen maisuak haien diziputu gailenen bidea ereiten aritu ziren beren pelikulekin, era berean diziputu heiek aurreneko lanak egiten hasiak zirenean, batik bat film laburraren erenuia landuz.

Es tendencia habitual en la literatura y ensayo cinematográficos, y en la historiografía por definición, establecer momentos concretos, fechas reconocibles, que a modo de hitos marcan la evolución temporal del cine, sus tendencias, movimientos o innovaciones. En lo que respecta al nacimiento de la *Nouvelle Vague* como fenómeno cinematográfico, desempeña tal función aquel año de 1959 en que **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*), de François Truffaut, e **Hiroshima, mi amor** (*Hiroshima, mon amour*), de Alain Resnais, impresionaron,

en el Festival de Cine de Cannes, el germen de esa novedosa ola que provocaría marejada en las supuestamente tranquilas aguas mediterráneas de la ciudad francesa, y que para no pocos representa la fecha clave del inicio de la modernidad en el cine. Poco después, ese mismo año, en Berlín se exhibiría **Al final de la escapada** (*À Bout de souffle*), de Jean-Luc Godard, emblema definitivo del nuevo cine.

Pero la *Nouvelle Vague* no fue exactamente una explosión creativa espontánea surgida de la nada por la gracia y memoria de Bazin, sino más bien el resultado de un proceso que vino gestándose durante años, aunque ciertamente viniera a materializarse, aparentando brusca irrupción, entre 1959 e inicios de 1960. Ateniéndonos aquí también a fechas estratégicamente señaladas, y ya que un período de diez años se antoja tan redondo, podemos cómodamente fijar 1949 como especialmente significativo: resonaban los ecos del artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", publicado un año antes por Alexandre Astruc, y ese año figuras tan influyentes como Robert Bresson, Roger Leenhardt y Jean Cocteau crearon el *Objectif '49*, cineclub en el que se formarían la mayoría de los futuros integrantes de la mítica revista de crítica cinematográfica *Cahiers du cinéma*, fundada en 1951, entre otros, por el gurú André Bazin. También en 1949 vería la luz la primera edición del *Festival du Film Maudit de Biarritz*, punto de encuentro para críticos y jóvenes cineastas dispuestos a conquistar el panorama cinematográfico francés. Por tanto, esta década resultará clave en el desarrollo de la *Nouvelle Vague*, tanto por la actividad previa de sus propios artífices, los *enfants terribles* procedentes de la crítica (ese grupo de llamados jóvenes turcos que en su núcleo más duro conformaban Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette y Eric Rohmer), como por la obra realizada por otra serie de cineastas franceses que, sin tanto ruido mediático ni la furia caprichosa a menudo expresada por los anteriores, adelantaron muchos de los rasgos, actitudes y planteamientos que la definirían y que marcarían el devenir del cine. Y es que la realidad cinematográfica francesa no se reducía a la dicotomía entre modernidad y *cinéma de qualité* más o menos establecida por esta suerte de renacentistas del cine, elogiadores del genio, la individualidad y la autoría, admiradores desde su cinefilia de una cultura clásica (la de Hollywood) representada por nombres como los de Orson Welles, Fritz Lang, Alfred Hitchcock o Nicholas Ray, pero también látigo inclemente de "medievales" del cine francés como Jean Delannoy o Claude Autant-Lara.

Hubo un aspecto que como teóricos del cine preocupó mucho a esta generación de cineastas y muy en concreto a su guía André Bazin: la reflexión en torno al tiempo y el espacio fílmicos. Aludámoslo para señalar que realmente sí que hubo un espacio entre los representantes de la *qualité* y ellos mismos, ocupado por nombres como los de Robert Bresson, Jean-Pierre Melville, Georges Franju o Alexandre Astruc (entre otros a los que a continuación nos acercaremos), y un tiempo, nos ceñimos esencialmente a esta década entre 1949 y 1959, en el que se asentaron los precedentes de muchos rasgos que definirían la *Nouvelle Vague*. Eso sí, profundizar aquí acerca de los rasgos definitorios de lo que significaría este movimiento cinematográfico (llamémosle movimiento sin afán de entrar en polémicas), excede a los objetivos y posibilidades de espacio del presente artículo. Señalar sintéticamente que se trató de un fenómeno renovador del cine francés en cuanto a sistemas de producción, estilo, análisis crítico del cine e incluso contenidos, y que, sin ofrecer en todo caso un riguroso talante programático, tendría una trascendental repercusión en el cine moderno, y me remito a la enumeración de modos y formas característicos que proporciona Carlos F. Heredero (1): resumidamente, la *Nouvelle Vague* aportaría una conciencia lingüística atribuible al cine cuyos representantes asimilan a una conciencia de la representación, la cual es fruto de una reflexión en torno a la imagen cinematográfica, que estos autores traducirán en una vivencia subjetiva de la misma; consecuencias de estas consideraciones serán la búsqueda de nuevas formas de realismo, reflexiones en torno a la materialidad del tiempo, discontinuidad y rupturas narrativas, subrayado estilístico y quiebra de la transparencia clasicista. Ahora bien, y es en lo que aquí se quiere incidir, todos esos rasgos no son de exclusiva generación ni por parte de la nueva generación de cineastas, ni de los largometrajes que comenzaron a realizar a partir del año 1959.

Posiblemente es el nombre de Robert Bresson el primero que surge cuando se piensa en los precursores franceses de la modernidad cinematográfica. Poseedor de un personalísimo y fascinante estilo propio, Bresson representa para la generación de realizadores de la posguerra una referencia ineludible. Aunque no es este el momento de analizar al detalle su obra (un acercamiento más en profundidad lo ofrecen Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde en este mismo número), sí que conviene detenerse someramente en aspectos de su cine que anticipan muchos de los rasgos de la *Nouvelle Vague*; mejor dicho, de su cinematógrafo, término con el que él se distinguía del concepto de cine, en cuanto que utilizaba la cámara para crear y no para reproducir. Aunque comenzaría su andadura como director en la Francia ocupada, sería en la década a la que nos estamos remitiendo, entre 1949 y 1959, cuando aportaría los más significativos títulos de su concepción del arte

cinematográfico: **El diario de un cura de campaña** (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est echappé*, 1956) y **Pickpocket** (1959), plenitud de su estilo que coincidiría simbólicamente en su época de rodaje con **Al final de la escapada** de Godard, pero también con **La evasión** (*Le Trou*, 1960), último film de Jacques Becker, director también de una generación anterior a los turcos, y que con un estilo en esta película casi bressoniano apunta rasgos, especialmente relativos al tratamiento del tiempo fílmico, que perfectamente avanzan la modernidad cinematográfica que se apropiaron esos mismos años los cineastas de la *Nouvelle Vague*.

A pesar de sus trabajadas planificaciones, que chocan con la espontaneidad e improvisación de la que harían gala Godard y compañía, Bresson fue profundamente admirado por los jóvenes turcos, y las citadas películas ofrecen rasgos que les marcarían de forma notoria: depuración al máximo de la imagen cinematográfica, supresión de todo elemento superfluo, subversión de los patrones clásicos que jerarquizan las imágenes con fines dramáticos, preocupación por la interacción entre la imagen y el sonido, rupturas en los patrones narrativos y el tiempo fílmico o empleo de actores no profesionales con intención de desdramatización interpretativa. Bresson demostraba una intensa fe en la pura realidad, en cuanto renunciaba a decorados y materiales no reales, pero su visión del cine se sustentaba sobre la creencia en la imagen como herramienta de escritura, y en la relación de la misma con el sonido, más que en un realismo que pudiera ser meramente reproducido por la cámara. A las claras se hace patente que Bresson fue en toda regla un creador, seña de identidad de su cinematógrafo, un autor, ese concepto tan reivindicado por los cahieristas, un clarividente; en definitiva, un cineasta poseedor de una visión absolutamente personal del cine y de una escritura propia.

A vueltas con el realismo

El posicionamiento de Bresson en la relación entre cine y realidad o, más ampliamente, entre arte y realidad, significa un apunte más (ciertamente valioso) dentro del intenso debate en torno a la cuestión que se planteaba por parte de los teóricos del cine francés y los críticos que a la postre serían los artífices de un nuevo cine. En todo caso, el cine galo siempre se ha caracterizado por una vocación realista, aunque desde distintas ópticas, ya fuera el realismo poético de los

La evasión

años treinta representado por Jacques Feyder, Marcel Carné o parte de la obra del gran Jean Renoir, o el realismo psicológico de los cineastas que fueron incluidos en la despreciada, por las nuevas generaciones, tradición de la *qualité* (aunque curiosamente bien puede decirse que uno de los turcos, Chabrol, reformularía con sus filmes ese denostado enfoque de realismo psicológico). Pero serían las reflexiones en torno a la imagen y la realidad que realizara en sus escritos André Bazin las que situarían el asunto en el centro mismo de la creación cinematográfica. Asimismo, ya en 1948, en el mencionado artículo de Astruc en torno a la *caméra-stylo*, que sirve de punto de arranque teórico para los nuevos aspirantes a la realización, el autor reivindica un cine contemporáneo capaz de describir cualquier tipo de realidad.

Bazin, la gran referencia intelectual de la nueva ola, es el teórico que mejor ejemplariza una escuela cinematográfica realista; para él, el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real. Explicar el modo en que la realidad funciona dentro del medio fílmico y la dicotomía entre imagen y realidad se convertirán en núcleo central de sus análisis, y por extensión, en una preocupación básica para los críticos-cineastas de la *Nouvelle Vague*. Surgen de este modo toda una gama de formas renovadoras del realismo cinematográfico que se plantean nuevos retos en lo que a la utilización de la imagen fílmica se refiere, y que se plasmarán en insólitos acercamientos a los gestos, los comportamientos, los lugares (ese París en blanco y negro que forma parte de la mítica de la *Nouvelle Vague*), la juventud..., pero también en la utilización combinada de la imagen y el sonido, y en la exploración en torno a la noción del tiempo y su materialización fílmica. A este respecto, surge la conciencia de un tiempo "estético" y, con ella, el cuestionamiento de su progresión lineal, que derivará en fragmentaciones del relato, eliminación de convenciones para mostrar los *flashbacks*, bruscas elipsis, saltos en el tiempo incluso dentro de una misma escena...

Era lógico, a tenor de tales reflexiones, que el neorrealismo italiano fuera una referencia para el nuevo cine francés, aunque nunca se cayó en la tentación de la imitación, y uno de sus más ilustres representantes, Roberto Rossellini, se convertiría en influencia básica, aun más cuando abandonó el estricto neorrealismo de compromiso social para adentrarse en nuevas maneras de afrontar la narración cinematográfica, como la que propone en **Te querré siempre** (*Viaggio in Italia*, 1953), ensayo asimismo de una nueva manera de vivir el tiempo fílmico, e icono de modernidad indiscutible para los jóvenes galos. Pero no sólo el neorrealismo italiano, también el cine negro norteamericano, que había vivido su auge en la década anterior, despertaría el apasionamiento de estos cinéfilos; películas que, manteniendo en principio las formas propias del clasicismo, ofrecían una suerte de realismo *noir*, con acercamientos a cuestiones sociales bajo el tamiz de las gabardinas, las pistolas, los crímenes y las *femmes fatales* (y que

sería cultivado por muchos de los directores más admirados).

Y desde luego, como de nuevos enfoques para representar la realidad se trataba, el género documental se erigiría también en punta de lanza de muchos aspectos de la *Nouvelle Vague*. Varios de los elementos precursores de lo que significaría el movimiento que explotó en 1959 los encontramos encuadrados dentro de la producción documental francesa de los años cincuenta. Patriarcas de los jóvenes turcos como Georges Franju o Alain Resnais cultivaron el género antes de pasarse al largometraje de ficción, así como cineastas compañeros generacionales de los cahieristas, pero situados más bien al margen, como Louis Malle o Agnès Varda. Otros, como Jean Rouch y Chris Marker, se dedicarían más enteramente al documental en sus carreras como realizadores. Todos ellos ocupan un relevante espacio dentro del conjunto de los antecedentes de la *Nouvelle Vague* que se detectan entre 1949 y 1959.

Los precursores

Si antes se ha citado a Bresson como precursor fundamental de la modernidad cinematográfica y del concepto de cine que los jóvenes turcos querían plasmar en pantalla, Jean-Pierre Melville no le va muy a la zaga, bien puede considerársele una especie de hermano mayor. Cinéfilo y admirador del cine clásico norteamericano como ellos, sobre todo demostraría una independencia insobornable a la hora de afrontar la producción de sus proyectos, con métodos de rodaje y limitaciones presupuestarias que perfectamente adelantaban las maneras que se utilizarían en los primeros largos de la *Nouvelle Vague*. Es perfectamente reconocible la existencia de un estilo y un universo personales en Melville, pronto circunscritos a una determinada concepción del cine negro. Todo ello le convirtió en perfecto ejemplo a reivindicar desde la óptica de la política de autores cahierista, fundamentalmente desde **Bob le flambeur** (1955), primera muestra del *film noir* auténticamente melvilliana, con la cual presentaba el perfil de personaje protagónico que le interesó: un individuo solitario, noctámbulo, de estética a lo Bogart, que se atiene a propios códigos de honor y se desenvuelve en contextos urbanos, nocturnos y a menudo claustrofóbicos, y marcado por cierta fatalidad de reminiscencias languianas. La conexión de ese perfil con el personaje de Belmondo en **Al final de la escapada** no se nos "escapa" en este caso. Lo mejor de la carrera de Melville se desarrollaría después de la irrupción de la *Nouvelle Vague*, pero el antecedente-

te en cuanto a actitud autoral de Melville y la conexión de **Bob le flambeur** con motivos característicos de esa nueva ola son incuestionables.

Si Melville fue en la práctica de la producción cinematográfica el hermano mayor de los jóvenes turcos que no quiso reconocerse como tal, Alexandre Astruc lo sería, y con mayor orgullo, especialmente en el plano teórico. De su célebre artículo de 1948 ya se ha hablado antes. Cabe señalar su también relevante labor en la realización en los años cincuenta. El mediometraje **Le Rideau cramoisi** (1952) le serviría como ejercicio de estilo antes de abordar la realización del film **Les Mauvaises rencontres** (1954), centrada en el ambiente intelectual parisino y con elementos cercanos al cine negro, y que él mismo definiría décadas después, guardándose cualquier tipo de modestia, del siguiente modo: *"Está claro que no era mi mejor película, pero estoy seguro de que abría una vía, la del cine psicológico. Los creadores de la* Nouvelle Vague *iban a explotarla. Me atrevería a decir que es un film-faro, estandarte de la declaración de guerra de una nueva generación"* (2). Él mismo lo dice todo y no es cuestión de discutirle su importancia como precursor. Antes de que Truffaut desembarcara en Cannes, Astruc también dirigiría otro film, **Una vie** (1958), película de gran belleza visual, elaborada escenografía, que otorga al vestuario un rol simbólico en la historia de la crisis matrimonial que narra, y con un cuidado empleo del color, todo lo cual no despoja de cierta frialdad al conjunto.

Aún puede citarse otro hermano mayor de los realizadores de la *Nouvelle Vague*, y con él adentrarnos en la influencia que el género documental ejerció en el movimiento, tal y como se mencionaba anteriormente. Este es Georges Franju, además uno de los fundadores de la *Cinémathèque*, en 1936, de la que tanto partido sacaría la joven y cinéfila nueva generación, y quien tras una carrera como documentalista se pasaría a la ficción en los años inmediatamente anteriores a la irrupción oficial de la revolución, con brillantes películas como **La cabeza contra la pared** (*La Tête contre le mur*, 1958) y **Ojos sin rostro** (*Les Yeux sans visage*, 1959), herederas del realismo poético con tintes surrealistas, de estilo lírico, atmosférico, se diría que alucinado, y que, a pesar de conformar un universo en principio alejado de los patrones cahieristas, gustó a estos jóvenes críticos como manifestación de la mejor herencia clasicista del expresionismo alemán. Pero en Franju hay que hablar de su realización documental. Entre 1949 y 1958 dirigiría doce cortometrajes documentales, y de especial valor resulta **Le Sang des bêtes** (1948), una mirada sobria y neutra a las actividades de un matadero de París, en la que se combinan la brutalidad con la banalidad en los actos de algunos trabajadores, provocando la desazón del espectador. También títulos como **Hôtel des Invalides** (1951), **Le Grand Méliès** (1952) o **Monsieur et Madame Curie** (1956), sirven para apreciar la personal concepción del documental en Franju, en el que a menudo la combinación entre imagen y música cobra mayor importancia que la de imagen y texto, lo cual confiere a su realizador una personal concepción del realismo, en su caso poético y atmosférico, cercano a un naturalismo surrealista.

Ofrece Antonio Weinrichter en este mismo número un estudio del documental galo de la época, pero no pueden dejar de citarse aquí las experiencias al respecto de Alain Resnais, Louis Malle, Jean Rouch y Chris Marker, en cuanto precursoras de la *Nouvelle Vague*. Los dos últimos fueron quienes dedicaron sus carreras completas al género. Chris Marker, con películas en los años cincuenta como **Les Statues meurent aussi** (1953), dirigida con Resnais, **Dimanche à Pekin** (1956) o **Lettre de Sibérie** (1957), ofreció un tipo de documental que sirve de ejemplo de una expresión absolutamente personal, una escritura propia realizada a través de imágenes comentadas, en la que la palabra cobra especial relevancia. Por su parte, Jean Rouch, documentalista directamente vinculado a la *Nouvelle Vague*, destacaría con sus documentales de corte etnográfico (muy en concreto prestaría su mirada al continente africano), recopilados sus primeros trabajos en **Les Fils de l'eau** (1955), o el más celebrado **Moi, un noir** (1958), con los cuales muestra, en contraste con los aforismos y el humor, o el recurso al dibujo

Le Sang des bêtes

Ascensor para el cadalso

animado del que hacía gala Marker, una aspiración por transmitir la realidad que lo acerca al *cinema-verité*, y que influiría decisivamente en el desarrollo e incremento de complejidad del género. Uno especialmente por su talante propio de autor, el otro por su deseo de buscar la mejor manera para la representación de la realidad, Marker y Rouch son claros antecedentes de rasgos que el nuevo cine iba a reivindicar.

Louis Malle siempre estuvo cerca de la órbita *Nouvelle Vague*, pero sin llegar a encuadrársele dentro, por mucho que algunos de sus presupuestos guardaran similitudes. Trabajó como asistente de Bresson en **Un condenado a muerte se ha escapado**, pero comenzó dirigiendo en el terreno del documental, explorando el fondo submarino en colaboración con Jacques Cousteau: los cortometrajes **Station 307** (1954), **La Fontaine de Vaucluse** (1955) y el celebrado y conocido film largo **El mundo del silencio** (*Le Monde du silence*, 1955) son el fruto de ese trabajo. Todo ello le convirtió en un excelente técnico antes de pasarse a la realización de largometrajes de ficción, algo que realizó antes que sus compañeros generacionales. **Ascensor para el cadalso** (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957), con la palpable influencia de Melville, sería su estreno, en el que contaría por primera vez con la participación del operador Henri Decae, que ya había trabajado con el autor de **Bob le flambeur**, y que poco después lo haría con Truffaut y Chabrol. Después sorprendería con **Les Amants** (1958), que aborda un tema que serviría varias veces de inspiración para distintas películas de la nueva ola, como es el de la infidelidad conyugal; Malle aportaría un erotismo capaz de escandalizar a algunos en su momento, lo cual convirtió la película en bastante popular. Ambos primerizos filmes de Malle cuentan en su reparto con la actriz Jeanne Moreau, habitual en las producciones de la *Nouvelle Vague*, pero realmente incluir a este realizador dentro del movimiento resultaría forzado, ya que su caso, y a la luz de la evolución posterior de su carrera, es más el de un eficaz artesano capaz de abordar las más heterogéneas temáticas, aun manteniendo una mirada personal, que el de quien se somete a los postulados de la autoría a ultranza. En cambio, a Agnès Varda sí que cabría señalarla como un adelanto de la nueva ola. Con muy pocos medios, rodando en escenarios naturales, y una puesta en escena vanguardista realizó **La Pointe courte** (1955), que entusiasmaría al equipo de *Cahiers*. Después dirigiría tres cortometrajes de carácter publicitario para la Oficina de Turismo, **O saisons, ô châteaux** (1957), **Du côté de la côte** (1958) y **L'Opéra-Mouffe** (1958), que le servirían para utilizar un estilo muy libre, con mezcla de géneros y gran singularidad en su personal enfoque de las cuestiones. Muy especialmente, el último de los citados, una mirada al distrito parisino de Mouffetard, contrasta las imágenes captadas por la cámara con los pensamientos en *off* de una mujer embarazada que sirve de guía al recorrido, transmitiendo sus

pensamientos, sentimientos y contradicciones, y configurando todo ello un ensayo en torno a la representación de la realidad y la subjetividad. Su siguiente largometraje, **Cleo de 5 a 7** (*Cléo de 5 à 7*, 1961) se estrena después de la eclosión de la *Nouvelle Vague*, pero su reflexión sobre el tiempo (transcurre en tiempo real), la emparenta directamente con ese movimiento, y dada su vanguardista actividad previa la hacen merecer un lugar privilegiado entre los antecedentes de la modernidad.

Precisamente en el montaje de la primera película de Varda participaría Alain Resnais, quien tiende a ser incorporado al grupo de la *Nouvelle Vague* por la coincidencia temporal con **Los cuatrocientos golpes** de su primer largometraje de ficción, **Hiroshima, mi amor**, y espacial, si nos fijamos en su estreno en el seno del Festival de Cannes de 1959, y porque mostró en su obra rasgos de estilo y temáticos cercanos a las máximas de la modernidad propugnadas por los turcos. Sin embargo, sus orígenes son distintos, y cabe más encuadrarlo en la llamada *rive gauche*, de mayor poso intelectual y posicionamiento político que los mostrados por los representantes de la nueva ola, y en la que también pueden incluirse los citados Chris Marker y Agnès Varda, además de Marguerite Duras o Henri Colpi, entre otros. Su caso es más bien el de un decisivo antecedente, máxime cuando su experiencia en los campos del cortometraje y el documental, territorios muy queridos por la nueva generación, fue realmente vasta antes de 1959. De los ocho documentales que firmó entre 1949 y 1959 el más relevante posiblemente es **Nuit et brouillard** (1955), un desasosegante viaje por los campos de concentración nazis que se erige en meditación sobre los horrores de lo acaecido en la Segunda Guerra Mundial, ofrecido por Resnais con ritmo pausado, reflexivo, y otorgando importancia primordial a la música. Resnais no firmaría los guiones de sus películas de ficción como se postulaba desde *Cahiers* (del de **Hiroshima, mi amor** se encargó Duras), pero la maestría de su puesta en escena no admite dudas acerca de su consideración como autor.

Podrían señalarse más nombres propios como precedentes de lo que sería la *Nouvelle Vague*, o como satélites de la misma en aquella década de los cincuenta, pero por limitaciones de espacio y porque realmente los citados vienen a ser los más relevantes y de mayor influencia en el cine moderno, el repaso se detiene aquí. Quizás, por último, no puede menos que reconocerse el talento de Jacques Tati. Aunque de orígenes muy alejados a los de los cineastas que dieron forma al nuevo cine francés (se trata de un artista que procede del mimo y el *music-hall*), y de factura formal asimismo muy distinta, lo cierto es que la experimentación que realizó en torno al sonido, el color y el tiempo, bien merece el calificativo de innovador y vanguardista, y se ganó la atención de los críticos encabezados por Bazin. En la década precedente a la eclosión de la *Nouvelle Vague*, Tati ya había dirigido tan significativos largometrajes como **Día de fiesta** (*Jour de fête*, 1949), **Las vacaciones del señor Hulot** (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1952) y **Mi tío** (*Mon oncle*, 1958), que además muestran una evolución personal muy coherente y afín a lo que los cahieristas entendían propia de la política de autores.

Mi tío

El núcleo duro

Tampoco los propios representantes de la *Nouvelle Vague* permanecieron ociosos en la década que precedió a su irrupción definitiva en el campo del largometraje. Siendo conocida su profusa actividad como críticos, fundamentalmente en el seno de *Cahiers du cinéma*, estudiar sus aportaciones dentro de este terreno podría ocupar todo un artículo en sí mismo. Apuntar solamente que, después de ellos, la concepción del análisis y la crítica cinematográficos dejaría de ser lo mismo, y que colocaron el sentir de la cinefilia en primer término a la hora de abordar la visión del cine. Tampoco fue un grupo del todo homogéneo, pero contaban con una visión de fondo similar, y todos ellos vieron en la escritura el mejor modo de participar de la realización cinematográfica, que es a lo que ellos siempre aspiraron en realidad. Fue como críticos, y tras la estela de Bazin o Astruc, que se posicionaron abiertamente en cuanto a su personal concepción del cine se refiere, adelantándose a sus propias películas en las características que las definirían.

Ahora bien, mientras ellos iban desgranando sobre el papel los rasgos que identificarían el nuevo cine, otros cineastas franceses, tal y como se ha ido viendo, se anticipaban en la práctica ya desde la realización, y como muestra la siguiente enumeración esquemática: los jóvenes cahieristas apostaban por un cine barato y por el autocontrol de la producción (practicado ya por Melville), en cualquier caso, esto más bien por necesidad que por principios; reivindicaban la autoría (autores fueron sin lugar a dudas Bresson, Melville, Tati, Varda y Marker); el empleo de la puesta en escena como escritura propia y la búsqueda de un estilo personal (Bresson, Astruc, Melville, Franju, Resnais); la búsqueda de nuevas maneras de representación de la realidad significó un elemento central para la expresión de esa puesta en escena (Bresson, Franju, Rouch, Resnais, Varda, Malle); prestaron especial atención a la vivencia y materialización del tiempo fílmico (Bresson, Melville, Tati, Becker, Resnais, Varda); a la combinación entre imagen y sonido (Bresson, Tati, Franju, Marker, Resnais); sentían especial devoción por el cine negro americano (Melville, Malle) y el expresionismo alemán (Melville, Franju); por el género documental (Resnais, Marker, Rouch, Franju, Malle) y por el cortometraje como taller formativo antes de pasarse a la realización de largometrajes (Resnais, Malle, Marker, Rouch). Es en el último campo, el del cortometraje, en el que se pueden encontrar muestras del trabajo en la dirección precedentes a 1959 de estos jóvenes realizadores, ya que la mayoría de ellos lo cultivaron como escuela formativa. Ciñéndonos al llamado núcleo duro, el conformado por Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol y Rivette, los ejemplos son suficientemente abundantes. Además, las colaboraciones entrecruzadas de unos y otros en los distintos cortometrajes fue un signo distintivo.

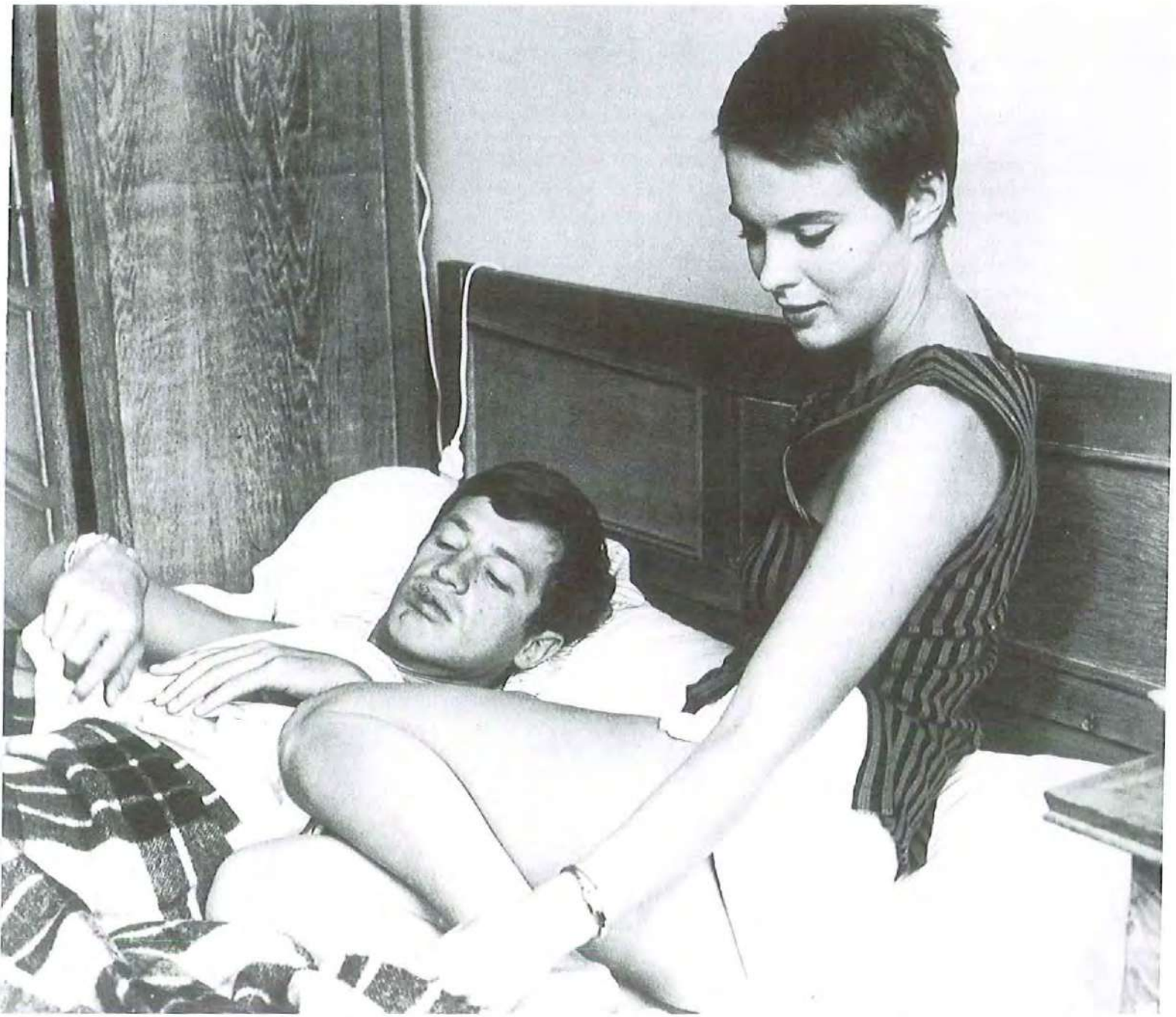
Jean-Luc Godard

Ya antes de su exitoso asalto con **Los cuatrocientos golpes**, Truffaut dirigió los cortometrajes **Une visite** (1955) y **Les Mistons** (1957), especialmente significativo este último por su adelanto de algunas de las características que definirían los primeros trabajos del cineasta, como es la mirada subjetiva desde la adolescencia, la iniciación sentimental y sexual, y las constantes referencias cinéfilas y literarias. Pero serían Godard y Rohmer quienes más prolíficamente fueron capaces de dirigir cortometrajes y adelantar con ellos algunas de las cosas que vendrían después. El segundo realizaría **Journal d'un scelerat** (1950), **Charlotte et son steak** (1951), la inacabada **Les Petites filles modéles** (1952), **Bérénice** (1954), **La Sonate à Kreutzer** (1956), producida por Godard, y **Véronique et son cancre** (1958), producida por Chabrol. En estos pequeños filmes ya se aprecia la predilección de Rohmer por los conflictos sentimentales, eje argumental de toda su filmografía posterior. Como ejemplos, en **Journal d'un scelerat** se sigue las andanzas de un seductor que anticipa algunos personajes de los "Cuentos morales"; en **Charlotte et son steak**, el protagonista se debate entre el deseo hacia dos muchachas; mientras que en **Bérénice** el enamoramiento del protagonista (interpretado por el propio Rohmer) se dirige hacia una sola chica, pero mostrando ciertos comportamientos fetichistas; y en **La Sonate à Kreutzer** se retoma la fórmula del trío amoroso, con asesinato final (eso sí resulta extraño en la obra del director). En 1959, como Truffaut y Godard, Rohmer rodaría su primer largometraje, **Le Signe du lion**, una precursora y clara muestra de su singular concepción del cine, en la que especialmente se preocupó por la asociación de la música con el movimiento. Rohmer sería de los teóricos que más reflexionaron en torno a la cuestión del realismo cinematográfico, que para él supone un medio para acceder a la belleza y a la verdad, más que un fin en sí mismo.

Pero sería la obra "corta" de Godard la que mejor ilustra los rasgos de los largometrajes que han de venir; como sus largometrajes, serían los más significativos, el emblema de lo que fue el movimiento de la *Nouvelle Vague* en sí. En **Operation beton** (1954), Godard se estrena con un cortometraje documental mediante el seguimiento de la construcción de un dique, con minuciosa atención a los procesos de elaboración y manipulación del cemento. Con una visible preocupación por el encuadre que puede verse en cierto modo como el anticipo de una puesta en escena entendida como patrón de un estilo personal, y una voz en *off* que narra los procesos mostrados, aquí Godard muestra ese interés por la representación de la realidad más emparentada posiblemente con Rouch que con su propia obra de ficción posterior. **Une femme coquette** (1955) sí que permite, en cambio, detectar rasgos típicamente godardianos y de la *Nouvelle Vague* en general. Vuelve a la voz en *off* para transmitirnos la decisión de una mujer que pretende serle infiel a su marido con el primer hombre que se encuentre en la calle y con quien coquetee. Bruscos cambios de eje en la planificación, interpretaciones paródicas, miradas fijas a la cámara, rupturas de la linealidad narrativa, paseos por las calles, empleo de los mismos transeúntes (que también miran a la cámara) a modo de improvisados extras, espontaneidad palpable en el conjunto, incluso determinada manera de vestir de los personajes, nos anticipan ya el territorio mítico en el que se desenvolverían los filmes de la *Nouvelle Vague*.

Pero serían los siguientes cortometrajes de Godard, realizados casi simultáneamente a su primer largo, los que mejor nos anticipan rasgos del conjunto de la *Nouvelle Vague*. En **Charlotte et Véronique** (1959), también titulada **Tous les garçons s'appellent Patrick**, se hace notorio que fue escrito por Rohmer, al plantear un triángulo más o menos amoroso: dos amigas son seducidas en el mismo lugar, pero a distintas horas, por un joven sin que ellas sepan que se trata de la misma persona. Aquí nos encontramos con el desenfado juvenil, las conversaciones alrededor de la cama, los cafés, los autoguiños (un cliente de un café lee la revista *Arts*, en la que Godard y Rohmer colaboraban), los paseos por las calles y espacios parisinos (las seducciones se producen en los jardines de Luxemburgo)... Se trata posiblemente de su más representativo cortometraje, y un claro referente en cuanto a estilo y referencias. Con **Charlotte et son Jules** (1959), Godard ofrecería el monólogo que Jean-Paul Belmondo elabora de cara a su novia (recuperando el personaje de Charlotte presente en el anterior corto citado) para demostrarle que aún le necesita; acaece dentro de su dormitorio, alrededor de la cama, mientras se viste y ante la fingida indiferencia de ella. El modo en que los personajes se dirigen a la cámara, las elucubraciones en torno al cine y el arte (con citas a Cocteau, Picasso u Ophüls), o el propio escenario, configuran otro explícito antecedente del nuevo cine, y muy en concreto nos remite a la larga escena en el dormitorio de **Al final de la escapada**, en la que también Belmondo elucubra junto a una chica, aquí ya la inolvidable Jean Seberg. **Une histoire d'eau** (1958) vuelve a mostrar rasgos de documental, con una historia que versa en torno a la relación de una pareja durante una tarde en la que unas fuertes lluvias han desbordado el río e inundado la zona en la que viven. Rodado una vez más en exteriores naturales, esta nueva muestra de actitudes juveniles es sobre todo una exploración de la combinación entre imagen y música. Narrada otra vez en *off*, el curioso elemento de que sea el mismo narrador de la historia quien al final verbaliza los datos técnicos que suelen incluirse en los créditos escritos

Al final de la escapada



incide en esa conciencia de la representación que caracterizó la reflexión de los cahieristas. En definitiva, pocas producciones en el campo del cortometraje anticipan tan a las claras toda una concepción del cine y el estilo propio como la de Jean-Luc Godard.

Con respecto a Claude Chabrol y Jacques Rivette debe señalarse que ellos fueron los primeros cahieristas en lanzarse a la dirección de largometrajes (aparte del intento frustrado de Rohmer en 1952 con **Les Petites filles modéles**). Chabrol realizaría -siguiendo los criterios de autocontrol de la producción, bajos presupuestos y autoría que se propugnaba desde *Cahiers* (y que, como ya se ha citado, había llevado antes a la práctica Melville)- **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*, 1958) y **Los primos** (*Les Cousins*, 1959), estrenados antes de la llegada de **Los cuatrocientos golpes** y **Al final de la escapada**, por lo que, en rigor, suyas son las primeras películas largas del núcleo duro de la *Nouvelle Vague*. En el contenido de las mismas encontramos también rasgos habituales: retratos de un nuevo tipo de juventud, ambientaciones naturales, esas características fiestas/reuniones sociales en apartamentos, recorridos en coche por París, espontaneidad interpretativa y diálogos que sugieren improvisación... Rivette, en cambio, vio cómo el rodaje de su **París nos pertenece** (*Paris nous appartient*) se alargaría y no se estrenaría hasta el año 1960, aunque empezara a rodarla en 1957. Nuevamente París acoge la trama de una historia de extraña intriga, con diálogos planos que acogen referencias intelectuales muy del gusto de estos cineastas, ausencia de sentido del

humor y renuncia a la tensión dramática. Antes sí que se había formado Rivette en el cortometraje, y de manera precoz en relación a los otros jóvenes turcos: en el año 1949 realizaría **Aux Quatre coins**, al que seguirían **Le Cuadrille** (1950), **Le Divertissement** (1952) y **Le Coup de berger** (1956), el más accesible de todos y que, para mostrar una ingeniosa trama con infidelidad marital y un juego de engaños y trampas (que el autor equipara a una partida de ajedrez), ensaya aspectos significativos en relación al mantenimiento del suspense y la tensión temporal, incluyendo esos característicos recorridos callejeros con la cámara en un automóvil (aunque Rivette, en relación a sus compañeros, será el director más "de interiores" de todos ellos), y asume el empleo de la profundidad de campo como rasgo de estilo.

En **París nos pertenece**, de Rivette, especial investigador y ensayista en la materialización del tiempo fílmico (como muestra, las desorbitadas duraciones de prácticamente todos sus largometrajes posteriores, con ese record alcanzado con **Out 1: Noli me tangere**, de 1971, y que llega a las doce horas de duración), la protagonista afirma al poco de comenzar el metraje que *"todo tiempo perdido es irrecuperable"*. Concluyamos al hilo de tal sentencia que la década que precedió a la explosión de la *Nouvelle Vague*, lejos de ser un tiempo perdido, fue un período intensamente aprovechado por toda la serie de cineastas que aquí han venido desfilando, y felizmente reutilizado en la posteridad, algo que la memoria cinéfila nos permite recuperar; esa necesidad por la memoria y el recuerdo, el miedo al olvido, sobre los que reflexiona de manera fascinante **Hiroshima, mi amor**, precisamente una de las películas de aquel año 1959 que significaron el pistoletazo de salida de la "escapada" de la nueva ola y el nacimiento de la modernidad cinematográfica.

NOTAS

1. "De la imagen y del lenguaje. El crisol de la modernidad" en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Image, Filmoteca de Andalucía, 2002.

2. Alexandre Astruc, *Le Montreur d'ombres, Mémoires*, París, Bartillat, 1996.

El bello Sergio

Yves Allégret, cineasta del pesimismo

Antonio Santamarina

Yves Allégret zinegilea, hogeitik gora pelikula eginda baditu ere, bere herrialdetik kanpo ez da batere ezaguna, bere filmografiaren gaitzespenezko izaerak eraginda beharbada. Lanbidean izan zuen unerik onena gerraostean egin zituen lehenengo pelikulei esker izan zen, urte haietako Frantziako errealitatearekin oso atsegina izan ez zen trilogia beltzari esker, hain zuzen.

Manèges

Hermano menor del cineasta Marc Allégret (1900-1973), Yves, nacido siete años después que este, comienza su trayectoria profesional en los años treinta como director de producción, guionista, figurinista y ayudante de realización de su hermano y de directores como Jean Renoir, Léo Joannon y Alberto Cavalcanti, al mismo tiempo que dirige películas publicitarias para el productor Pierre Braunberger (formando parte del equipo que dirige el guionista Jean Aurenche) y realiza varios cortometrajes: **Tenerife** (en colaboración con Eli Lotar, 1932), **Prix et profits** o **La Pomme de terre** (1934), **Jeunes filles de France** (1934)...

De todos estos trabajos, el corto dedicado a Tenerife es un documental de apenas veinte minutos de duración que va recorriendo los principales aspectos de la isla -el clima y la flora, las condiciones de vida de sus habitantes, sus principales industrias, las costumbres locales (las corridas de toros, la lucha canaria, las peleas de gallos)- hasta detenerse para mostrar los pormenores del cultivo del plátano, cuya descripción ocupa un tercio del metraje de la película. Ayudado siempre por el recurso de la voz en *off* (un elemento recurrente luego en varios de sus largometrajes de ficción), la cámara va mostrando con cierta rutina todos estos paisajes geográficos y humanos hasta que en el cierre de la narración, tras el regreso de los trabajadores a sus casas después de la jornada laboral, Yves Allégret (de ideología trotskista, cercano al grupo surrealista y miembro del grupo "Octubre") y Eli Lotar aprovechan para insertar un comentario donde denuncian (verbalmente y a través de las imágenes) las duras condiciones de vida de los trabajadores del plátano. Una toma explícita de postura política que adelantaba ya un plano anterior -donde se enfrentaba el discurso de un preboste local (después del desfile del ejército por las calles de la ciudad) con la imagen de un hombre solo, sentado en las escaleras de una plaza y ajeno a esta clase de acontecimientos- y que alertaba asimismo sobre el tipo de discurso ideológico que los cineastas intentaban deslizar a hurtadillas dentro de un documental de apariencia convencional.

Después de estos trabajos Yves debe esperar hasta los treinta y seis años para rodar su primer largo -**Tobie est un ange** (1941)- en la zona no ocupada por los alemanes. Desafortunadamente la película resulta destruida en el incendio de un laboratorio y no llega siquiera a estrenarse. Su siguiente trabajo es un corto, **Les Deux timides** (1941), que, por presiones ajenas, el cineasta se ve obligado a ampliar hasta la duración de un largometraje, si bien, descontento con el resultado final de esta historia de dos hombres muy tímidos que René Clair había llevado ya a la pantalla en 1927 con el mismo título, firma esta segunda adaptación de la obra de Eugène Labiche con el seudónimo de Yves Champlain.

A estos dos primeros largometrajes les siguen dos obras menores, que no se cuentan entre las realizaciones más conocidas del cineasta. La primera, **La Boîte aux rêves** (1943), es una convencional historia de amor que Yves dirige en colaboración con Jean Choux y que supone la primera aparición en la pantalla de uno de los actores fetiches del cine francés de posguerra y de la filmografía posterior del cineasta: Gérard Philipe. La segunda, **Les Demons de l'Aube** (1946), se inscribe en la corriente de las películas sobre la Resistencia que comienzan a realizarse en Francia después de la guerra y es un film que narra, con rigor, las vicisitudes de un comando francés en el Norte de África y en la Provenza con el trasfondo convencional de una historia de amor y del enfrentamiento entre dos hombres: el teniente del grupo y uno de sus miembros. Se trata, en palabras de André Bazin, de *"un film muy simpático y en algunos momentos sobresaliente, aunque indudablemente esté mal contado y resulte confuso en los detalles, si bien este defecto, habitual en Allégret, juegue aquí a favor del film, que extrae de él una especie de estilo alusivo y lleno de sobreentendidos"* (1).

Hay que esperar, sin embargo, a la colaboración que, después de este título, el cineasta establece con el guionista Jacques Sigurd para que su carrera comience a remontar con tres películas de factura muy correcta, interpretadas por actores de prestigio -Simone Signoret (unida sentimentalmente al cineasta durante estos años), Bernard Blier y Gérard Philipe, entre otros- y envueltas en un pesimismo desesperanzado sobre la condición humana, cuyos ribetes trágicos parecen haber dibujado al alimón el director y su guionista. Dos asesinatos, un suicidio y una paraplejia ponen punto final a estas tres historias de amores no correspondidos, de venganzas y de chantajes emocionales, en cuyo trasfondo no es difícil ver, envuelta a veces en una enmarañada hojarasca literaria, la sordidez y el clima moral asfixiante de la posguerra, la hipocresía de una sociedad necesitada de volver a rearmarse ideológicamente después del trauma psicológico sufrido.

Enfrentadas al clima de optimismo reinante en gran parte de las producciones francesas de esos años, construidas alrededor de personajes marginales (prostitutas, huérfanos y mujeres sin otro tipo de recurso que su belleza) y ambientadas en puertos, en playas solitarias o en picaderos de caballo, las tres giran alrededor de individuos con graves dificultades de inserción social, seres desplazados cuyo destino trágico parece fijado desde el comienzo de las imágenes. De todas ellas se desgaja -como adelantaba ya la trama argumental de **Les Démons de l'aube**, con la mujer del teniente como causa del enfrentamiento de los dos protagonistas- un claro tono misógino, que adquiere carta de protagonismo fundamental en la obra que cierra esta trilogía: **Manèges** (1950).

Esta circunstancia resulta menos evidente en **Dedé de Amberes** (*Dédée d'Anvers*, 1947), el título que inaugura la colaboración entre Yves Allégret y Jacques Sigurd. La trama argumental de la película gira alrededor de las relaciones de amor, odio y venganza que se establecen entre Dédée (una prostituta interpretada por Simone Signoret), un marino italiano (Marcel Pagliero) (2), el dueño del club donde trabaja aquella (Bernard Blier) y el proxeneta de la joven (Marcel Dalio). Deudora, como el resto de las películas de la trilogía, del realismo poético de Marcel Carné, de títulos como **Hôtel du Nord** (1938), **Le Jour se lève** (1939) y, sobre todo, **Quai des brumes** (*Quai des brumes*, 1938), el film gana en autenticidad cuando la acción se desarrolla en el puerto de Amberes, recreado magníficamente en estudio por el decorador Georges Wakhévitch, mientras pierde tensión y adopta un tono más teatralizante (repleto de tópicos y lugares comunes) cuando la acción se desarrolla en el interior del club.

Como un tributo a la belleza de Simone Signoret, la cámara se demora con frecuencia retratando el rostro de la compañera sentimental del cineasta, si bien en alguna ocasión aprovecha también para mostrar, de acuerdo con el tono mórbido de la narración, la mirada de fascinación de esta ante la pelea de unos marineros en una imagen que recuerda a la de Joan Bennet, en una situación semejante, al comienzo de **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*; Fritz Lang, 1947), un film coetáneo al de Allégret. En conjunto, sin embargo, la película resulta muy artificiosa y esquemática en el análisis de los caracteres de los personajes, con un argumento demasiado manido y trillado y con una puesta en escena en ocasiones complaciente con su protagonista femenina y en otras muy irregular e, incluso, enfática (por ejemplo, el plano donde los rostros de Francesco y Dédée aparecen enmarcados dentro del ojo de buey del barco de aquel o el de la mano de la joven bajando por la barandilla de la escalera en una imagen que recuerda los estilemas del cine de terror...).

No menos irregular, en cuanto a la planificación, resulta su siguiente película, **Une si jolie petite plage** (1948), si bien la misma gana a aquella en intensidad y fuerza dramática gracias a la profundización en el carácter de su protagonista -Pierre (Gérard Philipe), un huérfano maltratado que vuelve a los lugares de su infancia para poner fin a un viaje sin retorno- y al tono más elíptico y sugerente de la narración. Desde el principio, con el vehículo que conduce al protagonista avanzando en medio de la noche, la película adquiere los tintes sombríos y la atmósfera del cine negro, con unos personajes desgarrados en su interior por un pasado traumático que gravita sin cesar sobre ellos, un pasado poblado de malos tratos, de explotaciones sexuales y de asesinatos.

Como sucediera asimismo en su trabajo anterior, la narración se apoya una vez más en toda una serie de lugares comunes (acompañados por una interpretación demasiado enfática de Gérard Philipe) durante las escenas que tienen lugar en el interior de la posada mientras gana en autenticidad (merced también a la excelente fotografía de Henri Alekan) cuando sale al exterior para mostrar (en medio de unas condiciones climáticas a veces tan exageradas que restan credibilidad al relato: lluvia a borbotones, viento huracanado...) los contornos de esa playa tan bonita a la que alude el título, pero que, en pleno invierno (tal y como reflejan las imágenes), resulta un lugar tan frío y amenazador como la propia vida de los personajes. Una playa que conserva también huellas de un pasado ominoso entre sus arenas: el búnquer que sirve de refugio a Pierre.

Con pocas concesiones a los espectadores en una historia sin grandes atractivos argumentales o dramáticos, la película retrata la desolación de unos personajes sin salida, incapaces de vivir el presente y de entablar relaciones sentimentales entre ellos, preocupados tan sólo por intentar recuperar un pasado irremediablemente perdido. Este podría ser también el retrato de la generación que vio su desarrollo interrumpido por el estallido de la guerra si no fuera porque, como sucede casi siempre en el cine de Allégret, los datos de la realidad se encuentran condicionados una vez más por apriorismos previos, por una construcción dramática e ideológica que acaba imponiéndose a los personajes y a la propia historia.

La ambición personal y la importancia del pretérito, elementos recurrentes de este film, adquieren un protagonismo central en la obra que cierra la trilogía: **Manèges**. En ella Yves Allégret vuelve a trabajar con tres de los actores principales de **Dedé de Amberes** para relatar los turbios manejos de una madre -Dora (Jane Marken)- y de su hija (Simone Signoret), quienes, para escapar de la pobreza, deciden aprovecharse primero de un empresario de poca monta -Robert (Bernard Blier)- y luego de cuantos hombres se cruzan en su camino.

Frente al tono lineal de sus anteriores trabajos, el cineasta se permite aquí experimentar con algunos artificios narrativos y formales (el cierre en iris de numerosos planos, las imágenes de raíz expresionista) y organiza el relato a partir de sucesivos *flashbacks* que narran, desde la cabecera de la moribunda Dora (hija), una historia de engaños e infidelidades. Demasiado maniqueísta y rígida en cuanto al dibujo de los caracteres de los personajes, la película deja asomar tímidamente la decepción y el desencanto que debieron de sufrir los antiguos miembros de la Resistencia, quienes, al igual que el protagonista del film, verían cómo, tras su contribución a la victoria,

eran desplazados del presente por los vividores, las inamovibles clases altas e, incluso, algunos antiguos colaboracionistas.

Yves construye la estructura de la película como si se tratase de un mecano o de un rompecabezas, en el que todas las piezas del engranaje van encajando unas en otras pero para adquirir un sentido distinto del que tenían antes del *flashback*, desvelando el significado oculto para el protagonista, pero que el cineasta intenta sugerir desde un principio a través de la puesta en escena: el peine de Dora (hija) que la iluminación hace brillar como si fuera una navaja, los rechazos sistemáticos de esta a su marido... El conjunto, sin embargo, resulta demasiado truculento y artificioso, con un trasfondo tan pesimista y lúgubre que el cineasta y su guionista deciden, acaso por este motivo, cambiar de rumbo completamente en su siguiente trabajo -**Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** (1950)- para introducirse en los terrenos más amables de la comedia amorosa.

A pesar de todo, el cambio de género y de registro no produce mejores resultados, ya que la historia de estos dos amantes de distinta nacionalidad -el francés Jérôme (Jean Marais) y la italiana Claudia (Alida Valli)- separados por la guerra, a los que la vida les concede una segunda oportunidad (a la que alude el título) para revivir su amor, resulta demasiado tópica y previsible, lastrada además por la sobreactuación de un Jean Marais muy poco creíble en su papel inicial de estudiante. El gusto por los detalles (la pajarita de papel como símbolo del deseo y de la posterior relación amorosa entre ambos), los exteriores de la Toscana y algunos toques de actualidad (el auge del estraperlo, la supervivencia de las cartillas de racionamiento y el *boom* turístico de Italia tras la guerra) son algunas de las virtudes de un film bastante folletinesco y muy alejado, al menos en apariencia, de las preocupaciones de Allégret y Sigurd.

A partir de aquí la carrera del cineasta entra en un franco declive y sus siguientes trabajos vuelven la mirada hacia el siglo XIX para relatar -de nuevo con Jean Marais como protagonista- la historia sentimental de Roger de Tainchebraye en **Nariz de cuero** (*Nez de cuir*, 1951) y hacia comienzos del siglo pasado (los años veinte y la insurrección del Sinn Fein en Irlanda) para narrar una historia de venganza, más próxima a la atmósfera de su trilogía negra, pero sin el vigor de estos trabajos, en **La Jeune folle** (1952). Buceando entre dos aguas y nadando con bastante eclecticismo, la trayectoria profesional del cineasta va diluyéndose entre adaptaciones de operetas -**Mademoiselle Nitouche** (*Mam'zelle Nitouche*, 1953), una obra que había sido llevada ya a la pantalla por su hermano Marc con el mismo título en 1931- y sobre todo trasposiciones de novelas de muy distinta temática -**Oasis** (*Oasis*, 1954): primera película francesa filmada en Cinemascope; **Niebla**

Manèges

Los orgullosos

en las cumbres (*La Meilleure part*, 1955): uno de los escasos filmes galos de la época centrado en los problemas de la clase obrera; **Méfiez-vous filletes** (1957), etcétera- mientras la *Nouvelle Vague* comienza a derribar los muros del cine de *qualité* francés.

De todos estos títulos sería injusto no detenerse, siquiera brevemente, en el examen de **Los orgullosos** (*Les Orgueilleux*, 1953), una película basada en un texto (*Typhus*) de Jean-Paul Sartre, el cual, descontento con el resultado de la adaptación, no quiso que su nombre figurase en el genérico de la misma. Ambientada en México, en la ciudad de Alvarado, la película narra la historia de Georges (Gérard Philipe), un médico francés que, tras el fallecimiento de su mujer y de su hija debido a una negligencia suya, se refugia en el alcohol convirtiéndose en una especie de chico para todo y en el payaso del pueblo. La llegada de una bella turista -Nellie (Michéle Morgan)- y la necesidad de que Georges colabore con el médico local para impedir la propagación de una epidemia de meningitis van a permitir que este recupere la autoestima e inicie una relación amorosa con Nellie tan emocionante como incierta.

Como sucediera ya en su trilogía de los años cuarenta, los protagonistas de esta historia son de nuevo dos seres desorientados y a la deriva -en el caso de Georges marcado una vez más por un pasado trágico y en el de ella por una desgracia reciente- que, sin demasiada confianza en el futuro, se reconocen como almas gemelas en unas condiciones muy adversas (muerte del marido de ella, alcoholismo de él, propagación de la epidemia de meningitis) y en un medio hostil, y deciden unirse para intentar combatir sus soledades respectivas y su desesperación. Superado el pesimismo algo impostado de sus primeros trabajos, las imágenes últimas de **Los orgullosos** abren una tímida puerta a la esperanza en un final abierto y muy tópico desde el punto de vista formal, con los dos protagonistas corriendo, cada uno por un lado de la playa, para ir a fundirse finalmente en un abrazo.

La película, con todo, parece menos encorsetada que su trilogía negra y la narración fluye más suelta (liberada de las cadenas psicológicas gracias a la presencia de un cierto conductismo en el comportamiento contradictorio de los personajes) y rezuma una mayor naturalidad que aquellas, con la ciudad de Alvarado y sus habitantes convertidos también en protagonistas del relato al igual que sus formas de vida, la miseria en la que viven (retratada en las imágenes del autobús con el enfermo tumbado en su interior, de la sacristía convertida en hospital, de la imagen del marido de Nellie transportado en una silla a la casa del doctor) y sus costumbres.

La interpretación de los actores (una Michèle Morgan capaz de cambiar repentinamente de estado de ánimo y resultar siempre creíble en su interpretación, un Gérard Philipe algo histriónico, pero inolvidable en la escena del baile grotesco en la cantina, un sobrio y sólido Carlos López Moctezuma...) da corporeidad y consistencia a una historia que muestra lo que Yves Allégret podía conseguir en sus momentos de mayor inspiración (cada vez más escasos a partir de esta fecha), pero también algunos de sus principales defectos, sobre todo visibles en su tendencia al engolamiento y al subrayado dramático y narrativo.

NOTAS

1. André Bazin, *Le Cinéma de l'Occupation et de la Resistance*, París, Union Génerale d'Éditions, 1975, pág. 159.

2. Intérprete de películas como **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*; Roberto Rossellini, 1945) o diversos filmes franceses, Marcel Pagliero desarrollaría también una larga carrera profesional como guionista y director.

Claude Autant-Lara

La rabia en el corazón

Quim Casas

Bere ibilbide pertsonala eta profesionala oso bestelakoa izan zitekeen, baina Claude Autant-Lara beti egon zen leku eta momentu okerrean, eta bere zinean ere gauza bera gertatu zitzaion. Bere pelikulak Truffauten kritiken helburu nagusi izan ziren, bere karrera profesionalaren garapena itxuraz diruditena baino konplexuagoa izan arren.

En el período histórico contemplado en este número, el cine francés desde la Liberación hasta la *Nouvelle Vague*, Claude Autant-Lara realizó lo más representativo de su obra, lo mejor y lo peor. Sus inicios vanguardistas tras la cámara son anecdóticos, a diferencia de los de René Clair, ya que su corto **Fait divers** (1923), producido por Marcel L'Herbier e interpretado por Antonin Artaud, no tuvo continuidad. Por lógica debería haber sido distinto, ya que Autant-Lara se formó como decorador de varios filmes de su mentor L'Herbier **-Le Carnaval des verités** (1919) y **L'Inhumaine** (1923), entre otros- y como asistente de realización precisamente de Clair en **París dormido** (*Paris qui dort*, 1924) y **El viaje imaginario** (*Le Voyage imaginaire*, 1925), y durante su estancia de dos años en Hollywood, dirigiendo las versiones francesas de producciones estadounidenses, trabajó con Buster Keaton.

Su cine de los años treinta pudo despertar alguna que otra simpatía en los jóvenes turcos de *Cahiers du cinéma*, ya que algunos de ellos llevan la firma como guionista de Jacques Prévert. Pero en su tercer largo, **El crimen del correo de Lyon** (*L'Affaire du courrier de Lyon*, 1937), atribuido oficialmente a Maurice Lehman aunque rodado por Autant-Lara, ya aparece como adaptador Jean Aurenche, y por aquí no iban a pasar François Truffaut y compañía.

En este período que nos ocupa realiza diez películas y un episodio para un film colectivo: **Le Diable au corps** (1946), **Occupe-toi d'Amélie** (1949), **L'Auberge rouge** (1951), el episodio *El orgullo* (*L'Orgueil*) de **Los siete pecados capitales** (*Les Sept péchés capitaux*, 1952), **Le Blé en herbe** (1953), **Le Bon dieu sans confession** (1953), **Le Rouge et le noir** (1954), **Margarita de la noche** (*Marguerite de la nuit*, 1955), **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*, 1956), **En caso de desgracia** (*En cas de malheur*, 1957) y **El jugador** (*Le Joueur*, 1958). El muestrario literario de base es amplio y versátil: Raymond Radiguet, Georges Feydeau, Colette, Stendhal, Georges Simenon, Fedor Dostoievski. El tándem mágico del realismo psicológico, Aurenche-Bost, que habían trabajado juntos por vez primera en una película anterior de Autant-Lara, **Douce** (1943), firman los guiones o adaptaciones de ocho de estos trabajos. Que seis de ellos no se estrenaran comercialmente en la España franquista obedece al gusto de Autant-Lara por los temas susceptibles de escándalo. Es el período de su vida en el que estuvo cercano a los postulados culturales del Partido Comunista Francés y su cine se asoció abiertamente con el anticlericalismo, además de volcarse en temas relacionados con el pacifismo, la iniciación sexual en la adolescencia y la crítica a la burguesía.

Hay en las películas definitorias de Autant-Lara tanto envaramiento como buenas ideas de puesta en escena; lo que ocurre es que algunas de estas ya están presentes, en cuerpo literario, en las novelas que el cineasta adapta. No podemos decir que las tome como base o se inspire en ellas, ni mucho menos que las conduzca a su propio terreno excepto puntuales ocasiones: Autant-Lara adapta las novelas llanamente, con mejor o peor inspiración, respetando el punto y coma del relato como normalmente hizo John Huston, otro adaptador caligráfico en el grueso de su obra. Pero el director de **Moby Dick** (*Moby Dick,* 1956), al menos, tomaba prestados libros con alguna relación entre ellos en cuanto a obsesiones y personajes, de modo que le era más fácil fabricar ese mundo propio a partir de los textos ajenos. La dife-

Le Blé en herbe

rencia entre los autores adaptados por Autant-Lara es tan grande, al igual que el escaso acento autoral del director, que encontrar líneas comunes entre muchos de estos títulos resulta tarea dificultosa.

Autant-Lara es uno de los directores que recibió más puyas de Truffaut, pero la sensación es que fue objeto de la ira del crítico más por defectos de sus guionistas que por carencias propias. En su famoso, inflamado, reconsiderado y ultracitado artículo "Una cierta tendencia del cine francés", Truffaut escribe: *"En la adaptación, tal y como Aurenche y Bost la practican, el procedimiento llamado de 'la equivalencia' es la piedra de toque. Este procedimiento supone que existen en la novela escenas filmables e infilmables, y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas 'equivalentes', es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine"* (1). Esto es evidente en la adaptación de la novela de Stendhal, cuya estructura en *flashback* justifica la inclusión abusiva de una voz narrativa muy literaria, la del protagonista encarnado por Gérard Philipe, ya sea como anuncio previo de un acto que se dispone a hacer o como reflexión de algo ya hecho: los pensamientos del personaje son "leídos", nunca visualizados, demostrando la incapacidad de guionistas y director para filmar lo que se supone que es infilmable y para encontrar las teóricas equivalencias. El mejor recurso que se les ocurrió fue el de una serie de interludios con citas de Stendhal, Sant-Réal, Telémaco, Danton, Merimée y Maquiavelo para darle sentido al relato y llegar allí donde la cámara nunca se atrevió a internarse, machacando una y otra vez sobre la idea de que el verdadero crimen del protagonista es haber nacido en una clase social inferior. No es de extrañar que en el rótulo inicial de **Le Rouge et le noir** aparezca la frase *"una novela es un espejo que pasamos a lo largo del camino"*, y que el plano final sea el de un grueso libro con tapas de cuero que se cierra. Hemos asistido a la lujosa reconstrucción leída de una novela.

Autant-Lara se permitía licencias más bien generales, trueques y cambios destinados, sólo en alguna de sus películas, a abrir una nueva línea temática no tan evidente en el original. Al mismo tiempo, y eso es una innegable virtud, tenía ojo para atrapar los momentos más estimables de las novelas y volcarlos en pantalla con similar fuerza a la descrita en las páginas del libro en cuestión. Entre lo primero, Truffaut explica muy bien en el texto citado una modificación sustancial en **Le Diable au corps**: *"En* Le Diable, *de Radiguet, François encuentra a Marthe en el andén de una estación, y Marthe salta del tren en marcha; en el film se encuentran en la escuela transformada en hospital. ¿Cuál es el fin de esa 'equivalencia'? Permitir a los guionistas esbozar los elementos anti-*

Le Diable au corps

militaristas agregados a la obra, de acuerdo con Autant-Lara" (2), ya que el director siempre dijo que en el texto de Radiguet había creído ver una novela contra la guerra. En cuanto a lo segundo, tomemos un par de ejemplos de **En caso de desgracia** que me parecen relevantes. En la novela de Simenon (3) destaca especialmente el fragmento doloroso en el que la esposa del abogado Gobillot (Edwige Feuillère y Jean Gabin en la película) casi lo empuja en brazos de la muchacha a la que acaba de salvar de la cárcel, Yvette (Brigitte Bardot), porque es consciente, en su nobleza, de que ha perdido (página 49 de la novela). Autant-Lara filma la escena exactamente igual a como la escribe Simenon, y su virtud está en transmitir la misma intensidad: la esposa, que siempre ha aceptado en silencio las muchas aventuras del marido, lo lleva en su propio coche hasta la entrada del hotel en el que se hospeda la chica; la cámara encuadra al abogado de espaldas, dudando antes de franquear la puerta, y no decide entrar hasta que el violento sonido del coche al arrancar certifica la partida de la esposa un instante después de que Gobillot gire la cabeza en un vano intento de, quizás, recuperarla.

En caso de desgracia

El otro ejemplo lo encontramos en la naturalidad con que Simenon, experto en estas lides, plantea los juegos eróticos de Gobillot, Yvette y la joven sirvienta de esta (páginas 125 y 126). Aquí Autant-Lara desafió la fama de caligráfico y ortodoxo que arrastra. Fuera por decisión propia o condicionado por la censura de la época, pero lo cierto es que se trata de una de las mejores secuencias de toda su obra. Filma en planos cortos el juego de pies desnudos de Yvette, interfiriendo la lúbrica mirada de Gobillot dirigida a las rodillas de la tímida sirvienta, y cierra la escena con un sugerente plano en penumbra de los tres personajes después de que Yvette apague la luz, plano "que sugiere", algo no muy habitual en Autant-Lara, y que invita al espectador a dejar volar su imaginación. Además, resulta mucho más provocador que el gesto de Yvette al subirse las faldas hasta las nalgas durante su primera visita al despacho del abogado, breve plano cortado en su momento y recuperado ahora en la edición en DVD de la película.

De los largometrajes que conforman este período, **L'Auberge rouge** es el único que parte de un argumento original desarrollado por Aurenche, Bost y Autant-Lara, y quizá por ello parece gozar de una mayor distensión, lejos de materia infilmable y equivalencias varias. Se trata de una historia criminal tratada en clave burlesca, una comedia negra un poco capriana al estilo amoral de **Arsénico por compasión** (*Arsenic and Old Lace*, 1944). Si hoy el film mantiene algún interés es debido a esa mirada crítica y despreocupada, aunque ordenada en imágenes de forma excesivamente histriónica (el evidente contrasentido del cine de Autant-Lara), que el director ofrece sobre una historia de asesinatos inspirada, al parecer, en hechos reales acontecidos en 1830. La acción de la película transcurre medio siglo más tarde, una noche invernal de 1883, en el albergue del matrimonio formado por Marie y Pierre Martin. Con la ayuda de su criado negro, Fétiche, asesinan a los viajeros, se quedan con sus objetos de valor y utilizan algunos de los cuerpos como alimento para los cerdos. De todo ello nos enteraremos en la secuencia medular del film, aquella en que la señora Martin, aparentemente carcomida por la mala conciencia (todo en la película es pura apariencia, simple esce-

nificación) le confiesa sus atrocidades al párroco encarnado por Fernandel. Medular porque aclara zonas oscuras al espectador a través del personaje del cura y desempeña también una función desengrasante y clarificadora: Autant-Lara rebela la parte más siniestra del relato empleando mejor que en ningún momento del film los recursos cómicos de Fernandel, cuya expresión es tan divertida como atemorizada, como si la máscara cómica del actor se desvaneciera y mostrara una lícita reacción de desconcierto, impotencia balbuciente e incomodidad ante las atrocidades confesadas. El actor, en su improvisado confesionario, formado por un peine a modo de rejilla que le separa de la mujer, varía constantemente de gesto ante las explicaciones de esta, reflejando quizá la postura del espectador frente al tratamiento del relato.

El grueso de **L'Auberge rouge** es un vodevil sin demasiada fuerza cómica en el que conviven en desequilibrio elementos macabros y paródicos, un poco en la línea granguiñolesca, salvando las muchas distancias, de **El caserón de las sombras** (*The Old Dark House*, 1932), de James Whale, y algunos filmes de William Castle. Lo más interesante radica en la pluralidad de personajes, aunque la mayoría no pase del simple esbozo o se adornen en el histerismo como única forma de darse a conocer. Hay para todos los gustos, muertos y vivos, desde el titiritero asesinado en la secuencia de apertura, cuyo pequeño mono se convierte en figura relevante de la historia, hasta el criado negro recién salido de una serie Z sobre vudú y zombies, pasando por los pasajeros de la diligencia averiada, el cadáver escondido en un gran muñeco de nieve o la anodina pareja formada por la hija de los posaderos y el novicio del que se enamora, atolondrado compañero de viaje de Fernandel. El final puede interpretarse de distintas formas, tantas como la fluctuación genérica entre comedia, drama, vodevil y crónica criminal, e incluye su mejor composición visual, con Fernandel alejándose de la posición de la cámara, que por fin sale del interior del albergue y del evidente decorado nevado de sus alrededores, mientras una espigada cruz oscura se proyecta contra un cielo lechoso.

En caso de desgracia, que nació como otra operación comercial destinada a rentabilizar la buena entente cinematográfica que tenían Gabin y Simenon en aquellos años (4), y **La travesía de París**, relato poético, populista e irónico al mismo tiempo sobre la caminata nocturna que realizan el mismo Gabin y Bourvil por las calles del París ocupado, llevando consigo cuatro maletas con las diversas partes de un cerdo recién descuartizado -elemento que, si el director hubiera entrado en la política de los autores cahierista, nos permitiría hablar de vínculos temáticos: los cerdos en el cine de Autant-Lara-, son las películas menos adoctrinadas por el realismo psicológico y la tradición de la calidad en las que sigue estando inmersa su obra. En muy pocos de sus filmes podemos encontrar esa libertad expresiva que en **La travesía de París** le permite poner en cuadro a un violinista ciego que interpreta "La Marsellesa" mientras pasan por su lado dominados franceses y dominadores alemanes, o la matanza del cerdo en el

La travesía de París

sótano, con Bourvil tocando el acordeón para ahogar los gritos de dolor del gorrino antes de convertirse en carne magra de estraperlo para paladines del mercado negro.

Aseguraba Autant-Lara en una entrevista de 1983 (5) que **El último metro** (*Le Dernier metro*, 1980) de Truffaut *"es algo así como un* remake *de* ***La travesía de París****, pero sin su espíritu crítico y su categoría"*. En retrospectiva, el Godard de **Salve quien pueda (la vida)** (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980) podía seguir cuestionando a Autant-Lara; el Truffaut de **El último metro** ya no tenía derecho a hacerlo. En la misma entrevista, donde aseguraba que Godard y Truffaut eran unos pequeños imbéciles, contraataca con furia a aquellos que tres décadas antes firmaron su prematuro certificado de defunción tras las cámaras: *"La* Nouvelle Vague *supuso el cambio de una gente por otra, pero también del talento por la mediocridad, de la valentía por el conservadurismo, y el abandono de la idea de que el cine tiene que ser un espectáculo popular por la de que es un medio de expresión intelectual, por el intelectualismo"*.

Curiosamente, en un choque tardío entre la vieja guardia y la nueva ola, Autant-Lara y Godard coincidieron en la película **El oficio más viejo del mundo** (*Le Plus vieux métier du monde*, 1967), que evoca por episodios la prostitución en la prehistoria (Franco Indovina), la antigua Roma (Mauro Bolognini), comienzos del XIX (Philippe de Broca), finales del mismo siglo (Michael Pfleghar), el tiempo presente (Autant-Lara) y el futuro (Godard). Que el episodio titulado *Anticipation* lleve la firma de Godard resulta lógico, teniendo en cuenta la nómina de cineastas convocados, pero a Truffaut le hubiera gustado que los productores encargaran a Autant-Lara el relato de la prehistoria, lo que habría originado otra pugna generacional, ahora en el seno de una misma película. Por el contrario, el director de **Le Diable au corps** intentó imbuirse de una cierta modernidad pop para relatar los avatares de dos "simpáticas" prostitutas parisinas que terminan ejerciendo su profesión en una ambulancia. Conviene recordar, también, que Autant-Lara coincidió en **Los siete pecados capitales** con Roberto Rossellini, uno de los cineastas más respetados por *Cahiers du cinéma*, y que esta película de episodios -de la que formaron parte Yves Allégret, Jean Dréville, Carlo Rim, Eduardo de Filippo y Georges Lacombe- sería más o menos actualizada por directores de la *Nouvelle Vague* y satélites del movimiento en **Les Sept péchés capitaux** (1961), realizada por Roger Vadim, Edouard Molinaro, Claude Chabrol, Jacques Demy, De Broca, Max Douy-Sylvain Dhomme y Godard, que estaba en todas; lástima que dirigiera la historia sobre la pereza y no la centrada en el orgullo, pecado capital que trató Autant-Lara en la primera película.

Aunque los efectos de la política de los autores remitieron, la posición de Autant-Lara siguió siendo igual de incómoda. Su drástico posicionamiento ideológico hizo casi imposible que se llevara a cabo una reconsideración general de su obra, ya que acabó asociándose a la causa ultraderechista del Frente Nacional de Jean-Marie Le Pen, a quien dio soporte como eurodiputado. No fue una simple paradoja en la trayectoria de un cineasta que se había granjeado fama de antimilitarista, antipatriótico e inmoral según la opinión pública de cada época: en 1989 realizó unas virulentas declaraciones antisemitas, fue procesado y expulsado por ello de la Academia de las Bellas Artes. Cuatro años antes había publicado sus memorias con el título de *La Rage dans le coeur* (*La rabia en el corazón*). En el fondo, Autant-Lara estuvo siempre en el lugar y en el momento equivocados, pasando de la izquierda a la derecha, de la vanguardia cinematográfica al realismo psicológico, de Antonin Artaud a Gérard Philipe, de Jacques Prévert a Jean Aurenche, del antimilitarismo al antisemitismo, del cine llamado de calidad al escándalo y la controversia; de un lado a otro, contra todo el mundo. Falleció el 5 de febrero de 2000, a los 98 años.

NOTAS

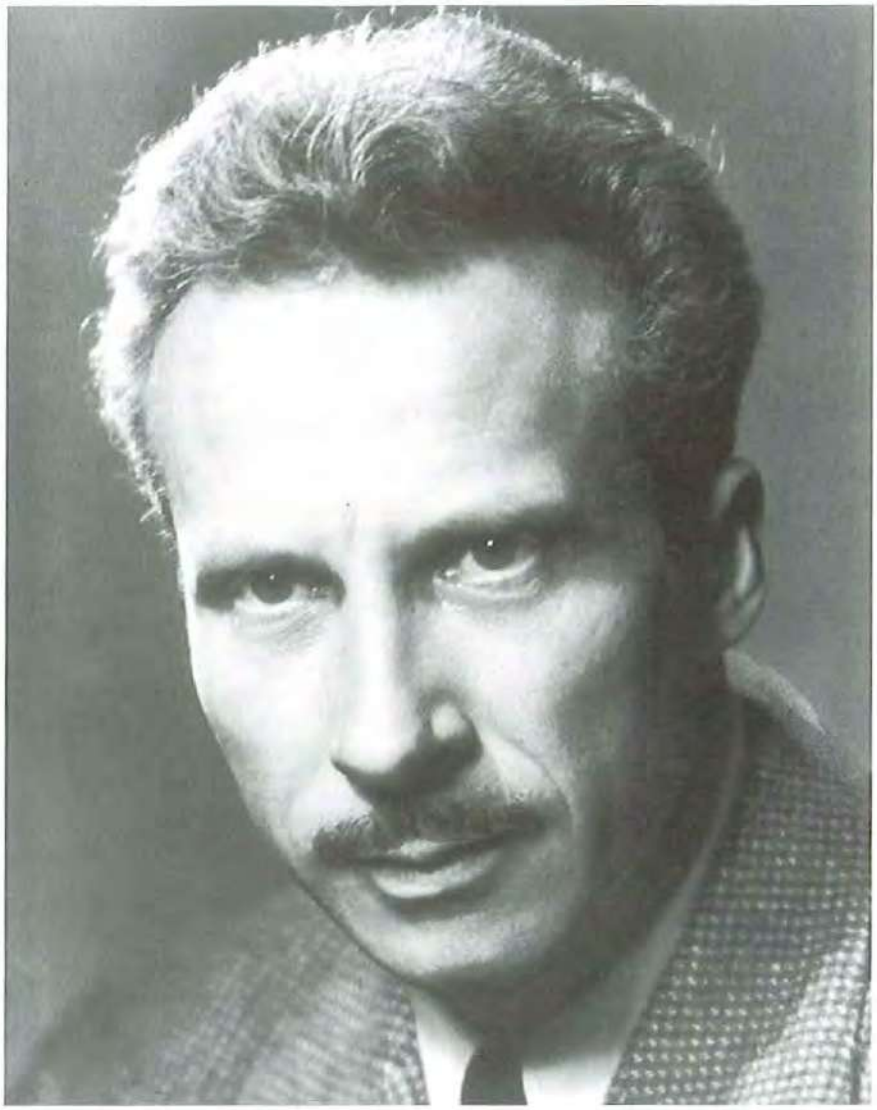
1. François Truffaut, "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahiers du cinéma* nº 31, enero de 1954 (traducción al castellano: Joaquim Romaguera y Homero Alsina Thevenet, eds., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 228).

2. Ibídem, pág. 233.

3. *En cas de malheur*, publicada originalmente en 1956 (traducción al castellano: *Por si algo me ocurriera*, Barcelona, Tusquets, 1998). Existe una segunda adaptación cinematográfica, **En plein coeur** (1998), de Pierre Jolivet, del mismo modo que hay otra versión de *Le Diable au corps* dirigida por Marco Bellocchio, en 1986, **El diablo en el cuerpo** (*Il diavolo in corpo*).

4. De las 53 adaptaciones de novelas de Simenon que se han realizado desde 1932 hasta finales de los noventa, según reseñan Serge Toubiana y Michel Schepens en su libro *Simenon Cinéma* (París, Les Éditions Textuel, 2002), diez están interpretadas por Gabin, tres de ellas en el papel del comisario Maigret. Son las siguientes: **La Marie du port** (M. Carné, 1950), **La Verité de Bébé Donge** (H. Decoin, 1952), **Le Sang à la tête** (G. Grangier, 1956), **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*; J. Delannoy 1958), **En caso de desgracia** (C. Autant-Lara), **Maigret en el caso de la condesa** (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*; J. Delannoy, 1959), **El barón y su yate** (*Le Baron de l'ecluse*; J. Delannoy, 1959), **El presidente** (*Le Président*; H. Verneuil, 1961), **Maigret, terror del hampa** (*Maigret voit rouge*; G. Grangier, 1963) y **El gato** (*Le Chat* ; P. Granier-Deferre, 1971).

5. Entrevista realizada por Octavi Martí en *El País*, 25 de marzo de 1983.



El cine singular de Jacques Becker

Jesús Angulo

Jean Renoiren seme espirituala, Jacques Becker, Nouvelle Vague-ko "gazte turkoek" gerraosteko zine frantsesaren arriskutik libratu zuten zinegile urrietako bat izan zen. Bereak dira Frantziako zinematografiaren pelikula handienetako batzuk, horien artean nabarmentzekoa izanik **La evasión**, *bere obra osoaren laburpena adierazten duen filma.*

Que la segunda mitad de los años cuarenta y la década toda de los cincuenta supuso un período de búsquedas singulares dentro del cine francés, es algo que, a estas alturas, parece cada vez más evidente. El reduccionismo crítico de los "jóvenes turcos" que teorizaron un nuevo cine desde las páginas, básicamente, de *Cahiers du cinéma* no supo ver la complejidad de unos años en los que, junto a un cine lastrado por esa *"cierta tendencia del cine francés"*, de la que hablaba Truffaut, aparecieron nombres irrepetibles como los de Bresson, Melville, Tati, Clouzot o Becker, por sólo citar algunos de los más significativos. No es que los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague* despreciaran la obra de estos realizadores (en algunos de los casos, todo lo contrario), pero sí lo es que les relegaron a la categoría de excepciones dentro de un cine frente al que se rebelaron de manera excesivamente beligerante.

La evasión

Uno de los más grandes cineastas, no sólo de este período sino también de todo el cine francés, es Jacques Becker. Pocos realizadores tan inclasificables como él. Becker viene de la mirada humanista de Renoir (1), de la tradición realista del cine francés, de la puesta en escena y la agilidad en la utilización del montaje del cine norteamericano de los años treinta, del despojamiento formal de su genial coetáneo Robert Bresson. Poco más. Y todo ello asimilado de una forma insobornablemente personal.

Becker no tenía deudas literarias o teatrales. Fue un cineasta puro. Su dominio del montaje le hacía conseguir *"una gran sensación de ligereza, de fluidez"*, en palabras de Rohmer, que, acertadamente, afirmaba que *"Becker nunca buscaba hacer un 'bello plano' aislado del resto del film. Cada plano tenía su lugar en la secuencia y cada secuencia en el film"* (2). La línea argumental de sus historias era muy a menudo mínima. Es el caso de **Falbalas** (1945), **Se escapó la suerte** (*Antoine et Antoinette*, 1947), **Édouard et Caroline** (1951), **Rue de l'Estrapade** (1953) e, incluso, **La evasión** (*Le Trou*, 1960), por no citar más que los casos más evidentes. El propio realizador afirmó en varias ocasiones que el tema de sus películas no le interesaba. Lo que de verdad le importaban eran sus personajes y, a partir de ellos, desplegar todo su sentido de la observación. Becker era capaz de demorarse en los actos más cotidianos y aparentemente insignificantes, hasta llegar a un nivel de despojamiento sólo comparable en Francia con el cine de Bresson. Era precisamente a través de ese detallismo que conseguía un espesor descriptivo fuera de toda norma. Un detallismo que, como veremos, hizo que determinados críticos le encasillaran apresuradamente en un cierto "neorrealismo a la francesa" (3).

Pese a que prácticamente siempre escribió sus guiones en colaboración, no es menos cierto que siempre era él quien tenía la última palabra y quien acababa moldeando esos guiones con sus elaboradas puestas en escena. Becker escribiría: *"Pienso que en la pantalla no se puede contar bien más que una historia propia. (...) Todos los grandes hombres del cine que han hecho de él un arte maravilloso han preparado siempre personalmente sus historias. (...) Todos los realizadores que se contentan con rodar filmes previamente puestos en escena por otros, no son autores de filmes, sino contramaestres más o menos hábiles. (...) El autor del film no merece este título más que si es un autor completo y pienso que, salvo casos excepcionales, los diálogos de sus películas deben venir de él"* (4). Escrito en 1947, con ello se adelanta a las teorías que, acerca de la autoría, comenzarían a formular a partir de los años cincuenta los

redactores de *Cahiers du cinéma*. En idéntica sintonía, se aleja expresamente del cine de la IV República, rehuyendo el clasicismo de su estructura dramática, sus guiones a menudo demasiado literarios, sus excesos enfáticos, su tendencia a los costosos rodajes en estudio y a la presencia de grandes actores al frente del reparto... A este respecto no deja de ser significativo su retrato en **Rendez-vous de juillet** (1949) de toda una generación de jóvenes burgueses parisinos recién salidos de la guerra, en los que, como señala Marcel Oms, *"expresaba los sueños, las intrigas, las ambiciones y las esperanzas de aquellos que un día constituirían la* Nouvelle Vague" (5).

Como era de esperar, la crítica de *Cahiers du cinéma* acabó defendiendo en bloque su cine. Los reticentes, entre los que en un primer momento se colocó esporádicamente el mismísimo André Bazin, fueron arrastrados por el entusiasmo de los Rohmer, Godard, Rivette y, sobre todo, el visceral Truffaut. En el extremo opuesto, Georges Sadoul o los redactores de *Positif* no acabaron de comprender su cine. Sadoul nunca le perdonaría que se alejase de ese cine social que había celebrado con alborozo en películas como **Goupi Mains Rouges** (1943), **Falbalas** y, sobre todo, **Se escapó la suerte**. Lo que nunca le negarían ni sus mayores detractores era su refinada puesta en escena y su maestría en el mantenimiento de un ritmo narrativo siempre coherente con ella.

Sus primeros pasos: el cine bajo la Ocupación

Centrado todavía en sus colaboraciones con Renoir, Becker debuta como realizador en 1935 con los cortometrajes **Le Comissaire est bon enfant** y **Un tête qui rapporte**, el primero de ellos codirigido con Pierre Prévert. Ese mismo año, su amigo de la infancia André Halley des Fontaines (productor de los dos cortos) le propone la realización de una película basada en un argumento de Joan Castanyer titulado *Sur la cour*. Sin embargo, el proyecto acabará pasando a manos de Renoir, bajo el título de **Le Crime de Monsieur Lange** (1936). Becker se sintió doblemente traicionado, pero ya en 1936 volvía a trabajar con su mentor, realizando uno de los episodios de **La Vie est à nous**. Militante comunista, su siguiente realización será **La Grande espérance** (1938), un documental sobre el congreso que el Partido Comunista Francés (PCF) celebró ese año en Arles.

Su primer largometraje resulta ser una experiencia frustrante. **L'Or du Cristobal** (1940) se suspende a mitad de rodaje cuando los productores, Jacques y Joé Salviche, deciden eliminar unas secuencias que

Falbalas

Touchez pas au grisbi

encarecían el presupuesto de la película. Becker abandona el rodaje y lanza un órdago con la complicidad de Albert Préjean, Charles Vanel y Dita Parlo, los protagonistas (6), que se niegan a continuar con la película si no es bajo su dirección. Sin embargo, los productores ofrecen a Préjean un primer papel en **Pour le maillot jaune** (J. Stelli, 1939), una película que el actor deseaba protagonizar, y el acuerdo entre director y actores se rompe. La película será terminada por el propio Stelli, y Becker, que nunca llegará a verla, siempre renegó de ella.

Así, puede decirse que su primer largometraje es **Dernier Atout** (1942), su primera incursión en el cine criminal, dentro del que acabaría filmando algunas de sus obras maestras: sin duda, **París, bajos fondos** (*Casque d'or*, 1952) y **Touchez pas au grisbi** (1954), pero en cierto modo también **La evasión**. En esta ópera prima, situada en un país imaginario de Sudamérica y que narra las investigaciones de dos policías recién licenciados, encargados de la resolución del asesinato de un peligroso gánster yanqui, Becker imprime un ritmo vivo, en el que abundan los planos cortos y una perfecta utilización del montaje alterno, herencia de su admirado cine norteamericano.

Su éxito de crítica y público le permite al año siguiente volverse a poner detrás de la cámara para realizar **Goupi Mains Rouges**, que le consagraría directamente como uno de los más grandes realizadores franceses. A partir de la novela de Pierre Véry, que colabora con él en el guión, Becker recrea, con la minuciosidad que se convertirá en una de sus "marcas de fábrica", la vida campesina centrada en un pequeño universo endógeno, egoísta y atrapado por un particular sentido de la moral que le hace refractario al mundo exterior. Con su férrea puesta en escena, mezcla el humor, los escarceos amorosos, la intriga y, sobre todo una verosimilitud asombrosa (7). Su vitriólico retrato del mundo campesino chocaba con la idea que Pétain quería extender de un mundo rural casi bucólico, que debía representar las esencias francesas (8). La idea de la traición, que ya aparecía en **Dernier Atout** y que atravesará toda su filmografía, es aquí determinante. Pero Becker es uno de los realizadores (y esto en gran medida le viene de Renoir) que mejor ha sabido transmitir al espectador el amor hacia sus personajes. Por eso, cuando Mains Rouges hace confesar a Tonkin su asesinato y su delación, le contestará simplemente: *"Pobre Tonkin"* (9). Idéntica respuesta recibirá el traidor de **La evasión** por parte de uno de sus compañeros: *"Pobre Gaspard"*. Por otro lado, en **Goupi Mains Rouges** anuncia también una de las claves de su cine: el tratamiento de todos sus personajes con tal minuciosidad que todos ellos pueden convertirse en protagonistas de las secuencias en las que intervienen. Algo que recuerda al Tati que afirmaba que *"cualquier personaje puede ser protagonista de un* gag*"*.

Su siguiente apuesta tiene tintes autobiográficos. Las muchas horas que pasó de niño en la casa de modas

de su madre le concedía la ventaja de conocer desde dentro el mundo de la alta costura. **Falbalas** no es, al fin y al cabo, más que la historia de un apasionado amor no correspondido, que acabará en tragedia. De hecho, gran parte de la crítica censuró su endeblez argumental, lo que no impidió un total consenso a la hora de alabar su perfección en la puesta en escena, llegando algún crítico a compararle con el mismísimo Lubitsch. Nos encontramos aquí con uno de los pocos ejemplos en su cine de un protagonista absoluto. Todo gira en torno a Clarence (Raymond Rouleau), el seductor modisto sorprendido por la negativa de una mujer a proseguir su efímero romance, que le llevará a la locura y el suicidio. Esa mujer, Micheline (Micheline Presle), anuncia la galería de personajes femeninos que, en películas como **Se escapó la suerte**, **Rendez-vous de juillet**, **Édouard et Caroline**, **París, bajos fondos** o **Rue de l'Estrapade**, mostrarán un nuevo tipo de personajes femeninos, que comienzan a reivindicar su autonomía personal. Por último, **Falbalas** es, además, una reflexión indirecta sobre el mundo del cine. Clarence se mueve por sus dominios como un realizador lo hace por un plató. Todo debe estar bajo su control y las funciones de cada una de sus colaboradoras están perfectamente codificadas. Especialmente pertinente es la comparación de las modelos de Clarence con los actores de una película, pura arcilla que debe, ante todo, dejarse moldear al gusto del modisto/director. Pese a ser rodada durante el último año de la Ocupación, la película se estrena tras la Liberación.

Después de la Liberación

La inequívoca postura de Becker a favor de la Resistencia le valió ser nombrado miembro del Comité para la Liberación del Cine Francés. Desde él defendió contundentemente a Clouzot, acusado de haber dirigido **Le Corbeau** (1943) para la Continental, la productora montada en Francia por los nazis. Gracias a él, Clouzot pudo volver a dirigir tras cumplir su "condena" de dos años de inhabilitación.

En una famosa entrevista con Rivette y Truffaut, Becker se refiere a su etiqueta de "cineasta social": *"Creo que hay en ello algo de verdad, pero se ha pensado erróneamente que yo he querido a toda costa ser 'social'. Esa impresión se basa en el hecho de que en mis películas me interesa, en general, estar cerca de los personajes. Es quizás mi lado un poco de entomólogo: soy francés, trabajo sobre franceses, observo a los franceses, me intereso por los franceses... Pero me intereso por los personajes desde una serie de aspectos, que no son sólo los indispensables para la comprensión de la acción"* (10). Pero la etiqueta crecería tras la guerra. A su embestida contra la Francia rural idealizada por Pétain en **Goupi Mains Rouges** y su crítica indirecta hacia una Ocupación, a la que se enfrenta ignorándola, en **Falbalas**, se unirá esa visión "de entomólogo" de los pequeños avatares de una pareja de clase obrera, cuyo mundo se tambalea cuando el marido pierde un billete de lotería premiado, con el que confiaban poder empezar una nueva vida. A la anterior etiqueta se añadiría la de creador de un cierto neorrealismo a la francesa. Afortunadamente, hubo también un buen número de críticos que vieron en **Se escapó la suerte** más similitudes con la comedia clásica americana que con **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*; V. De Sica, 1948), film, por otro lado, posterior al de Becker.

Goupi Mains Rouges

Se escapó la suerte es la primera de una especie de trilogía, que se prolongaría intermitentemente con **Édouard et Caroline** y **Rue de l'Estrapade**. Las tres, protagonizadas por matrimonios que superan sus respectivas crisis conyugales, representan sendas reconstrucciones minuciosas de otros tantos medios sociales: la clase obrera en la primera, la alta burguesía en la segunda y la burguesía media en la

Rue de l'Estrapade

París, bajos fondos

tercera. En todas ellas el argumento es tan simple que se podría resumir en muy pocas líneas. En todas, su puesta en escena milimétrica está al servicio de la comprensión de sus personajes. En todas, la reconstrucción minuciosa de los ambientes en los que se desenvuelven sus personajes (especialmente precisa en el caso de **Édouard et Caroline**) forman un admirable fresco de la Francia de posguerra. En todas, en fin, el final feliz deja un regusto amargo en el espectador, que no puede dejar de plantearse hasta qué punto las cosas no volverán tarde o temprano al punto de partida. Si unimos a estos tres filmes **Falbalas** y **Rendez-vous de juillet** nos encontramos un bloque de "comedias", que se podría oponer a sus películas de temática criminal: **Dernier Atout**, **París, bajos fondos**, **Touchez pas au grisbi**, **Las aventuras de Arsenio Lupin** (*Les Aventures d'Arsène Lupin*, 1957) y **La evasión**. En la entrevista citada, el cineasta responde a esta cuestión: *"No creo que se pueda decir que tengo temas favoritos; se ha dado el caso de que he tratado, en efecto, temas que pueden pertenecer a esos dos tipos: la aventura más o menos policíaca y el film sentimental a partir de una pareja. Pero, en el fondo, cuando me he tenido que dedicar a un tema, digamos, sentimental, eso me ha llevado a interesarme de forma natural por héroes que formaban una pareja ya hecha. Este punto es muy importante. Siempre, o casi siempre (la excepción, **Falbalas**) me gusta rodar historias ya comenzadas. ¿Por qué una pareja? Porque conozco el tema. (...) Por otro lado, en general no tengo un interés real por lo que es excepcional"* (11).

La prácticamente nula presencia de elipsis en la mayoría de sus películas y la minuciosa reconstrucción de los actos más cotidianos de sus personajes obligan casi a evitar los preámbulos. De igual forma, y esto podría chocar especialmente en sus películas de temática criminal, las secuencias de acción (lo excepcional) son reducidas por Becker al mínimo imprescindible. **París, bajos fondos** es, antes que nada, una historia de amor apasionado (el de Marie y Manda) y una historia de amistad (entre Manda y Raymond), que acabará siendo el desencadenante del trágico final; lo mismo que la amistad entre Max y Riton estará en el origen del no menos pesimista final de **Touchez pas au grisbi**. Película esta que es, ante todo, una reflexión sobre el paso del tiempo y el acercamiento a la vejez. De la misma manera, **La evasión** es, de nuevo, un canto a la amistad y la solidaridad entre una serie de personajes condenados al confinamiento de una prisión.

En estas tres obras maestras, el hecho criminal no es, pues, más que una excusa. Además de la milagrosa química entre Marie (Simone Signoret, decididamente impresionante) y Manda (Serge Reggiani, de un laconismo genial), **París, bajos fondos** es un fascinante canto a la vida que nos retrotrae al mejor Renoir, el de **Una partida de campo**. El bullicioso comienzo con las barcas deslizándose por el río, las secuencias desarrolladas en el campo (admirables las que recrean el encuentro amoroso entre Marie y Manda), el baile en el bar junto al mismo río, reproducen el milagro obrado por Renoir en su película, superándolo incluso en algunos momentos. La amistad entre Max y Riton (de los que un personaje dice que nadie les ha visto nunca separados) en **Touchez pas au grisbi** se despliega entre silencios y escenas aparentemente anodinas, que, en realidad, son la clave para penetrar en el cansancio de dos delincuentes, cuyo código de honor les hará caer bajo la ambición de Angelo (el debutante Lino Ventura). Otro traidor en la amplia galería beckeriana de este tipo de personajes, que se suma a los ya citados y al Félix Leca de **París, bajos fondos**, y que no son otra cosa que el reverso de la moneda de la amistad entre sus personajes.

En realidad, la esencia del cine de Becker no está, efectivamente, en su adscripción a tal o cual género. Su cine está basado en ese laconismo verbal, que contrasta con su minuciosidad en la puesta en escena. Una puesta en escena en gran medida clásica, en la que, paradójicamente, sobra todo aquello que no es significante, pero en la que nada se escamotea. Si acaso la cámara, que debe permanecer lo más invisible posible. Ni un plano efectista, ni un movimiento de cámara "evidente", ni un personaje sin justificación.

Si **Rendez-vous de juillet** es un fresco de una determinada juventud parisina recién salida de la dolorosa experiencia de la guerra, que quiere olvidar lo antes posible, sus películas menos personales también pretenden ser fieles retratos de mundos esta vez más alejados en el tiempo y en el espacio. **Ali Baba y los cuarenta ladrones** (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954) era un viejo proyecto de Becker. Pero el cineasta había soñado con viajar a Marruecos con un esbozo de guión y una cámara. Quería hacer su *"Nanuk marroquí"*, una película despojada, de bajo presupuesto, en la que las búsquedas estuviesen por encima de las certidumbres previas. Pero la presencia de un actor del carisma y la popularidad de Fernandel hicieron imposible tal propuesta. A partir de ahí, el presupuesto creció, los condicionamientos de producción se multiplicaron y Becker acabó contándonos un bello cuento, una farsa plagada de hallazgos humorísticos, con una deliciosa utilización del color (por supuesto, el realizador hubiera querido realizar su film en blanco y negro) y su habitual maestría en la puesta en escena.

Peor parado saldría Becker de **Las aventuras de Arsenio Lupin**. Ni siquiera su rendido Truffaut se atrevió a salvar la película. Becker parece desinteresarse desde el primer momento de su personaje. Película de encargo, segunda y última que rueda en color, el cineasta se refugia en una particular recreación de la *Belle Époque*, una reconstrucción alabada por Bazin, que, sin embargo, reducía la película a *"una especie de **París, bajos fondos** humorística"*.

Los amantes de Montparnasse (*Montparnasse 19*, 1958) es fruto de otro encargo. Se trataba de retomar el proyecto que la muerte impidió realizar a Max

Los amantes de Montparnasse

Ophüls, que dejó escrito que, de no poderlo hacer él, querría que el realizador fuese Becker. Este deja de lado la obra pictórica de Modigliani (de hecho, vuelve a utilizar el blanco y negro, algo curioso si se trata de recrear la obra de un pintor) (12) para centrarse en su imparable camino hacia la autodestrucción. Becker nos muestra a un hombre cuya inseguridad le impide una entrega amorosa adulta, y le hace refugiarse en el alcohol, al tiempo que se niega a comerciar con su arte. Hay algo inaprensible en **Los amantes de Montparnasse**, que nos hace compartir las palabras de Bazin: *"Es un bello, un admirable film, pero también una extraña empresa, sobre cuyo propósito me interrogo doblemente para comprenderla, para discernir las verdaderas razones de su belleza"* (13).

Recién estallada la *Nouvelle Vague*, Becker realiza la que quizás sea su mejor película. **La evasión** es, en cierto modo, el compendio de todo su cine. El esquema argumental es mínimo: los cinco reclusos de una celda de la Santé (14) planean una fuga. Su minuciosidad en la puesta en escena alcanza límites antológicos: se muestra en tiempo real cómo los presos hacen el primer agujero con el que comienzan sus penosos trabajos; asistimos a la elaboración, paso a paso, de las distintas herramientas que utilizarán para la fuga; las conversaciones entre los protagonistas se extienden indolentemente al ritmo de la vida cotidiana en la prisión; la cámara sólo escapa esporádicamente de la celda y las galerías subterráneas por las que pretenden huir... Todo ello no impide que la tensión y la intriga se mantengan con un ritmo insuperable. La reconstrucción de la prisión llegó hasta niveles impensables, como hacer construir paredes de auténtico hormigón para dar la mayor credibilidad a los decorados. De bajo presupuesto, Becker consigue antológicas interpretaciones de unos actores desconocidos, cuando no directamente aficionados.

Y es, en el fondo, una historia de amistad y solidaridad, con el inesperado colofón de una nueva traición. Pese a todo lo que tenga de lugar común, es inevitable recordar **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est echappé*, 1956). Pero mientras el film de Bresson es un relato interior, la fisicidad se adueña de **La evasión**. Becker murió pocos días después de terminar el montaje de la película. No pudo realizar las mezclas de sonido, ni llegó a ver cómo su película era mutilada por los productores para intentar sortear su mala acogida por parte del público. No pasaron muchos años antes de que el film fuese reivindicado como una obra maestra, *"el film francés más grande de todos los tiempos"*, en palabras de Melville (15).

NOTAS

1. Becker colaboró con Jean Renoir, en uno u otro cometido, en **Sur un air du charleston** (1926), **Le Bled** (1929), **Boudu sauvé des eaux** (1932), **Chotard et cie** (1933), **Madame Bovary** (1933), **La Vie est à nous** (1936), **Una partida de campo** (*Une partie de campagne*, 1936), **Los bajos**

Los amantes de Montparnasse

fondos (*Les Bas fonds*, 1936), **La gran ilusión** (*La Grande illusion*, 1937) y **La Marsellesa** (*La Marseillaise*, 1938).

2. Declaraciones recogidas por Claude Beylie en el libro colectivo *Jacques Becker*, Ed. Festival de Locarno, 1991. Reproducidas en Claude Naumann, *Jacques Becker*, París, Ed. Durante, 2001, pág. 140.

3. Becker escribió que *"en un film auténtico todo debe ser convincente: el menor elemento sospechoso destruye el valor del conjunto"*. Reproducido en Claude Naumann, *Op. cit.*, pág. 96.

4. Ibídem, págs. 32-33.

5. Marcel Oms, "Francia: reivindicación de la *qualité*", en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coords.), *Historia general del cine. Volumen IX: Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 143.

6. La cuarta protagonista era la donostiarra Conchita Montenegro, pero esta no entró en el juego, ya que en aquellos tiempos era la compañera sentimental de uno de los hermanos Salviche.

7. Becker viajó a una granja en Charentes, que estudió minuciosamente. Allí rodaría todos los exteriores y se aprovisionaría de ropas de auténticos campesinos de la zona, que se dedicó a comprar en los mercadillos de los pueblos cercanos. Aprovecho para señalar que los vestuarios de sus películas juegan un papel esencial en las mismas, sobre todo de cara a dotarlas de esa verosimilitud obsesiva presente a lo largo de toda su obra. Por otro lado, como veremos, la importancia del vestuario le venía de familia, ya que su madre regentó durante años una casa de modas en París.

8. Algo sin duda nada casual, si tenemos en cuenta que Jacques Becker había sido prisionero de los alemanes, se encontraba en la onda del PCF y colaboró activamente con la Resistencia.

9. No deja de ser curioso que el papel de traidor fuese interpretado por Robert Le Vigan, un declarado colaboracionista, que mantuvo durante el rodaje numerosas discusiones con el resto del equipo, todos ellos simpatizantes, cuando no directamente colaboradores, de la Resistencia.

10. Jacques Rivette y François Truffaut, "Entretien avec Jacques Becker", en *Cahiers du cinéma* nº 32, febrero de 1954, pág. 8.

11. Ibídem, pág 4.

12. Nada más lejos de esta película que la "luminosa" **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*; John Huston, 1953), el retrato de otro pintor desesperado como fue Toulouse-Lautrec.

13. André Bazin, *Le Cinéma français de la Liberation à la Nouvelle Vague*, París, Ed. Cahiers du cinéma, 1998 (la primera edición es de 1983), pág. 73.

14. La película está basada en un relato de José Giovanni, que vivió personalmente los hechos relatados. Giovanni está retratado en el personaje que interpreta Philippe Leroy, así como Jean Keraudy (que no era actor profesional) representa su propio papel en la historia real.

15. Jean-Pierre Melville, "Le Plus grand film français", en *Cahiers du cinéma* nº 107, mayo de 1960, pág. 12.

René Clément

En la nave de los malditos

José María Latorre

Frantziako Erresistentziako kide aktiboa, Réne Clémentek dokumentalaren eta fikzioaren artean dagoen pelikula batekin hasiera eman zion bere karrerari. Pelikulak, ***La Bataille du rail****-ek, Okupazioan zehar trenbideko langileek bete zuten zeregina errebindikatzen zuen. Bere ondorengo karrerak kutsu eklektikoagoa hartu zuen, bertan Patricia Highsmithen nobelen egokitzapen onenetako bat nabarmentzen den arren:* ***Plein soleil****.*

Prólogo que podría servir de epílogo

"El grave error de la Nouvelle Vague *fue intentar volver anticuado el sistema de producción que había permitido, p. ej., a Autant-Lara hacer un film como* ***Douce****. Con ese pretexto, de un día para otro fueron 'excomulgados' realizadores como Delannoy o Autant Lara"* (Alexandre Astruc).

"Más tarde amé a cineastas a los que en aquella época había subvalorado, como René Clément y Autant-Lara" (Claude Chabrol).

"Para ocupar el terreno, los de la N. V. *hicieron una limpieza loca de los realizadores de la generación que los había precedido... Hubo una movilización contra Duvivier, Delannoy, Le Chanois... No se podía criticar con tanta fuerza y maldad como hicieron si no era para tomar el puesto de los desacreditados"* (Jacques Deray).

"Todos iban contra el pobre Delannoy. ¿Pero Delannoy era tan malo? Para tomar el poder es preciso dejar limpia la plaza... Es el viejo diktat *revolucio-*

nario: es preciso destruir la sociedad para crear una nueva. Es un absurdo total, porque nunca se construyen nuevas sociedades, siempre se construye sobre sociedades que existen" (Costa-Gavras).

"Estoy convencidísimo de que los de la N. V. *han hecho filmes menos bellos que los cineastas a los que masacraron. Nunca han superado a Clouzot, Clément, Duvivier, Autant-Lara"* (Claude Lelouch).

"No es que antes no hubiera buenos cineastas, basta citar a Bresson, Becker, Clouzot, Autant-Lara. En Cahiers... *escribieron cosas terribles, los dejaron de verdad tirados en el polvo, fue una cosa indigna"* (Louis Malle).

"Me gustaban mucho los cineastas franceses anteriores, pero en aquella época no hacían buenas películas, aparte de René Clément, que rodó ***A pleno sol****, que no es de la* N. V., *y yo adoraba"* (Claude Miller).

"La N. V. *fue un movimiento beneficioso pero demasiado castrador: pusieron en la picota a gente que no lo merecía"* (Edouard Molinaro).

"Había un desprecio y una insolencia con respecto al 'cine de papá' que superaban los límites" (Volker Schlöndorff).

"La violencia y la injusticia de algunos de los puntos de vista de François Truffaut en sus artículos contra el 'cine de papá' eran cosas a las que no podía aproximarme, no era mi estilo ni mi carácter" (Alain Resnais).

"Creo que en los Cahiers... *hicieron daño personal a muchos realizadores, porque intentaron, y lo consiguieron, no considerar a una serie de cineastas sólo porque no pertenecían al clan de los amigos. Únicamente existía ese clan y todos los que no eran de él iban fuera, eran malos directores, en particular todos los viejos"* (Alain Robbe-Grillet).

Suele suceder, si bien, lamentablemente, hay excepciones: el paso del tiempo es un buen justiciero. Años después de la toma del poder del cine francés a manos de eso que se dio en etiquetar como *Nouvelle Vague*, muchos de sus integrantes han reconocido por fin lo injusto de su proceder con respecto al cine de la generación precedente (mejor dicho, al cine realizado por quienes no pertenecían a su clan: esto puede ser aplicable a todos los tiempos y a todos los ámbitos, incluida hoy mismo la literatura; créanme, sé bien lo que digo). El poder no deslumbra: ciega tanto como la vanidad (aunque a veces los clanes de conspiradores tienen entre ellos mismos al testigo de cargo de su infamia: su propia obra). Si se repasa la lista de la producción francesa entre 1945 y 1960 sorprende encontrar en ella una buena cantidad de excelentes o interesantes filmes que fueron menospreciados o silenciados por las intrigas de los llamados "jóvenes turcos": títulos de René Clément, Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Henri-Georges Clouzot, Marcel Carné, Jean Delannoy, André Cayatte, Christian-Jaque, Henri Decoin... Uno de los cineastas que en aquella época ofreció mayor cantidad de filmes dignos de atención fue René Clément.

Tras las huellas de René Clément

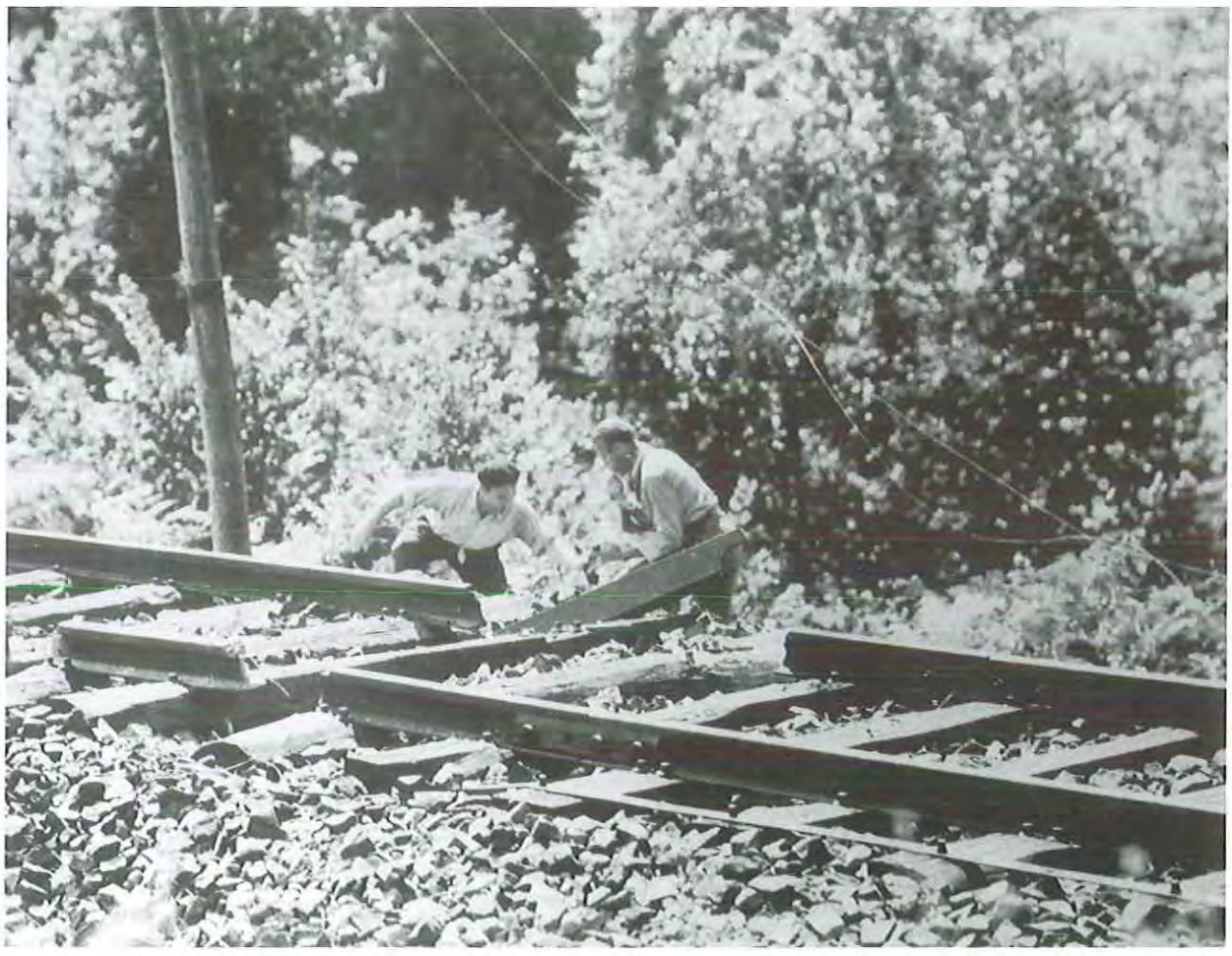
Si bien el paisaje vital de René Clément abarca desde 1913 hasta 1996, y su paisaje laboral desde 1934 hasta 1975, su época más brillante como cineasta (la que interesa aquí) comienza en 1945, con **La Bataille du rail**, y acaba en 1959 con **A pleno sol** (*Plein soleil*), que es, con **Extraños en un tren** (*Strangers on a Train*; A. Hitchcock, 1951), el mejor film rodado a partir de una novela de Patricia Highsmith. Su actividad cinematográfica hasta **La Bataille du rail** se reparte entre trabajos de ayudante de fotografía y dirección y realizador de cortometrajes documentales, entre los que figuran **La Grande chartreuse** (1937), **Arabie interdite** (1938), **Paris la nuit** (1938) y **Ceux du rail** (1942), el cual guarda cierta relación con el que sería su debut como director de largometrajes (al parecer, trabajó durante un tiempo como *gagman* para Jacques Tati: casi un chiste negro, dado el amor que los miembros de la *Nouvelle Vague* profesaban a este en contraposición a su desdén por Clément). Esa labor como documentalista marcó sus primeras películas y permite entender su elección del realismo, más todavía si se tiene en cuenta que surgieron precisamente en la época en que el neorrealismo italiano cosechaba sus mayores éxitos críticos. Así las cosas, se puede afirmar que la obra de Clément se divide, dentro de la época que me ocupa, en dos fases: en la primera, que abarca hasta **Gervaise** (1955), el cineasta es fiel a su elección del realismo; la segunda, de carácter más internacional y naturaleza más ecléctica, cuenta con la excelente **Barrage contre le Pacifique** (o **La diga sul Pacifico**: es una coproducción con Italia, 1958) y con la citada **A pleno sol**.

En principio, **La Bataille du rail**, quizá la primera película importante sobre la Resistencia francesa, fue un corto titulado **Résistance fer**, en el que Clément explicaba qué aportaron a esa lucha los trabajadores del ferrocarril. Cuentan las leyendas que los propios productores del corto, después de haberlo visto, sugirieron a Clément y al director de fotografía, Henri Alekan, convertirlo en un largometraje; manteniendo ese cortometraje, el realizador, con la ayuda de Colette Audry, añadió una segunda parte de ficción en la que, como en algunos filmes italianos

de esa época, los actores profesionales se mezclaron en el reparto con los aficionados. En la estructura narrativa de **La Bataille du rail** figura en lugar destacado la tentativa de los trabajadores del ferrocarril francés de sabotear un tren alemán cargado de municiones que se dirige a Normandía, y el relato, en el que lo documental convive armónicamente con lo narrativo, comienza en la Ocupación para concluir en los días de la Francia liberada, incluyendo algunos testimonios de miembros de la Resistencia. No se crea, sin embargo, que el interés de René Clément por el realismo le hizo descuidar el tratamiento formal; al contrario, el film muestra ya a un cineasta inventivo, lleno de recursos expresivos y muy interesado por la música (una característica que no lo abandonaría en el resto de su obra): es justamente famoso el momento en que los alemanes fusilan a seis rehenes franceses, cuya emotividad se potencia con la introducción del silbido de la locomotora de un tren en la banda de sonido, como un recuerdo de la actitud combativa de los trabajadores *du rail*, tan activos a la hora de efectuar sabotajes.

Tres pasos por el realismo

Después de **La Bataille du rail** Clément rodó **Le Père tranquille** (1946, codirigido por Nöel-Nöel, de nuevo sobre el tema de la Resistencia), **Les Maudits** (1947), **Demasiado tarde** (*Au-delà des grilles / Le mura di Malapaga*, 1949) y **Le Chateau de verre** (1950), a los que siguieron tres de sus filmes más famosos, necesarios para entender mejor su peculiar concepción del realismo cinematográfico, cada vez más teñido de novelesco. Los tres coinciden en ser adaptaciones literarias: una popular novela de François Boyer en **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, 1951), a la que Clément es fiel incluso en su ausencia de excesos dramáticos; en **Monsieur Ripois** (1954), una novela de Louis Hémon que desconozco; en **Gervaise** (1955), de Émile Zola (dadas las preferencias de Clément en esa época, no es extraño que su cine pasara en alguna ocasión por las páginas del autor de *Nana*). En **Juegos prohibidos**, Clément regresa al paisaje de la Segunda Guerra Mundial de la mano de Paulette (Brigitte Fossey) y Michel (Georges Poujouly), dos niños a quienes el azar une en un mísero pueblo tras la muerte de los padres de la niña durante un bombardeo, cuando los tres huían de París formando parte de una caravana de fugitivos. La familia Dolle protege a la huérfana, en especial el pequeño Michel, quien mantiene con ella una relación sobre la cual pesa la idea obsesiva de la muerte, hasta que el padre decide entregarla a los gendarmes con objeto de que la Cruz Roja se haga cargo de ella. La muerte está presente desde la primera secuencia, el bombardeo: en los cadáveres de



La Bataille du rail

Juegos prohibidos

los padres, en el abrazo de la niña a su perro muerto, en la siniestra imagen del caballo desbocado que tira de un carro vacío, en el joven Georges Dolle que agoniza y muere a consecuencia de la coz de un caballo, en la atmósfera fúnebre que se instala en casa de los Dolle, en el funeral de Georges y en su entierro y, sobre todo, en la insistencia de Paulette en que su perro no esté solo en la tumba que ella y Michel han improvisado en un viejo molino, para lo cual crean en él un pequeño cementerio para animales adornado con cruces robadas... El soplo trágico de la muerte choca con la ingenuidad de los niños, sin dejar de ser una presencia obsesiva, fruto del ambiente en el que viven, lo cual permite dar salida a un soterrado discurso sobre el miedo, la soledad, el desamparo y el desconcierto ante la vida (cuando los niños roban las cruces y las transportan al molino con una carretilla, lo hacen con el fondo visual de un bombardeo lejano). Paralelamente, Clément ofrece un testimonio nada idílico sobre la dura existencia de los campesinos, tan intenso que casi se hace notar en el film el olor del heno y los corrales. El film aún crece en intensidad en las escenas finales: el enfrentamiento de padre e hijo ante los gendarmes resume espléndidamente dos formas antagónicas de ver el mundo (el gesto de Michel arrojando al agua las cruces después de la traición paterna es una de las más contundentes muestras que ha dado el cine a propósito de la rebelión infantil ante la mentira de los adultos); y la panorámica que, en plano general, sigue a la asustada Paulette en la sala de la Cruz Roja llena de desconocidos mientras llama a Michel, primero, y a su madre, después, es un hermoso cierre para el relato.

En **Monsieur Ripois** se trata de un francés residente en Londres, Ripois (Gérard Philipe), que, atraído por una amiga de su esposa, trata de seducirla, para lo cual le cuenta lo que ha sido su vida y llega al extremo de simular un suicidio con el fin de conmoverla. Clément conserva en este film, para el cual contó con la colaboración de Raymond Queneau en los diálogos, residuos de su época como documentalista, patentes en su mirada sobre la vida callejera londinense, la auténtica protagonista de una película que, según Yves Boisset, *"es un drama interior del que el propio personaje no es consciente"*: los paseantes aparecen sin saber que estaban siendo filmados, porque Clément hizo ocultar la cámara con intención de conseguir el mayor realismo posible. En cuanto a **Gervaise**, se trata de un film injustamente olvidado (tanto o más que **Monsieur Ripois** o la posterior, y magnífica, **Barrage contre le Pacifique**). Basado en *La taberna*, de Zola, el film, aunque no alcanza las alturas de crueldad de la novela (Zola abandona a Gervaise dentro de un ataúd, muerta *"de miseria, de suciedad y de las fatigas de su podrida existencia"*, después de que los vecinos la encuentren *"ya verde, en su nicho"*, mientras que Clément

y sus guionistas, Jean Aurenche y Pierre Bost, la dejan sentada a la mesa de una taberna, empeñada ya en su proceso de autodestrucción que, en el libro, hará decir a Lorilleux: *"reventó de embrutecimiento"*), es merecedor de mayor reconocimiento del que disfruta actualmente. Es cierto que la película se toma muchas libertades con respecto al libro de Zola (entre ellas, el hecho de estar narrada en primera persona con la voz de Gervaise: el escritor interpuso distancia entre él y sus personajes), si bien, como suele decirse, su espíritu está presente: en la sordidez del ambiente y de los personajes (es preciso destacar la escena en la lavandería popular), en lo sombrío de su atmósfera, en los apuntes sobre el descontento obrero... El final recuerda el de **Juegos prohibidos**: Nana, la hija que Gervaise (Maria Schell) ha tenido con Coupeau (François Périer), ve a su madre alcoholizada y recorre la taberna mirando con desconcierto a todos los parroquianos, sola. **Gervaise**, y con él Clément, arrastra la fama de ser un film académico, pero a un cineasta capaz de rodar una escena como la del herrero y Gervaise durante la fiesta popular, con tal sentido de atracción entre dos personas, entre dos cuerpos, se le puede llamar cualquier cosa menos académico. Raymond Queneau debió de percibirlo mejor que nadie, pues volvió a colaborar con él en **Gervaise**, esta vez como letrista de las canciones.

De Indochina a Italia

Un dique contra el Pacífico, novela de Marguerite Duras publicada en el año 1950, se desarrolla en la Indochina francesa, el escenario de la infancia y la adolescencia de la escritora. Sus personajes principales, los hermanos Joseph y Suzanne, viven en míseras condiciones con su madre en una casa de madera, situada en la zona más pobre del país, protegida del mar por unos frágiles diques construidos con troncos de mangle; el mayor deseo de ambos jóvenes es marcharse de ese lugar, pero la madre se niega a vender la casa aun cuando recibe una oferta por parte del hijo de *"un riquísimo especulador cuya fortuna constituía un modelo de riqueza colonial"*. Duras construyó, jugando a la ambivalencia con el título (el dique es tanto el que separa la casa familiar del mar como la madre que resiste a los embates del exterior), y con una transparencia narrativa que con el paso del tiempo llegó a convertir en fórmula, una novela cuyo paisaje físico y humano está tratado con profunda crueldad. Ni la madre, empachada de lecturas de Pierre Loti (con su peculiar idea del exotismo), ni sus dos hijos, ni la fauna humana que los rodea, hecha de especuladores y aprovechados, salen bien parados del tratamiento novelesco, ni, menos todavía, el paisaje en el que viven: el mísero *bungalow* familiar, los arrozales, la bulliciosa ciudad (*"igual que en las demás ciudades coloniales, había dos ciudades en una: la blanca y la otra; y dentro de la ciudad blanca había también diferencias"*), con sus coches, sus perfumerías, sus estancos americanos, sus tranvías (que sólo utilizan los indígenas y la *"plebe blanca de los barrios bajos"*), sus parterres de flores y su contraste entre el oropel de los hoteles de lujo, con camareros vestidos de esmoquin, y la mugre de los miserables. En 1956, René Clément rodó una brillante adaptación de la novela a partir de un guión escrito por él mismo con Irwin Shaw, Diego Fabbri e Ivo Perilli, cuya fidelidad al texto original (la crueldad en el tratamiento de ambientes y personajes: sólo el final está dulcificado) juega a favor del interés del film, realzado por la magnífica fotografía de Otello Martelli, la bella música de Nino Rota y la destacada interpretación del conjunto del reparto. Clément recrea una Indochina cerrada, asfixiante, sin relación con el exotismo de bazar a lo Pierre Loti, en la que los días de la juventud, el ensueño y el deseo se funden en el mismo espacio con los de la vejez, la decadencia física y la muerte, recubiertos ambos con una capa de suciedad física y moral: no hay ningún encuadre complaciente con los personajes ni con el paisaje: esta es, probablemente, la película que ha mirado la tierra tailandesa de forma menos "turística", que ahuyenta tanto la nostalgia como la sensualidad y acentúa el hecho de que todos los personajes viven en perpetuo estado de desconcierto: la madre (Jo Van Fleet) aferrada a la tierra con la intensidad y el sentimiento posesivo de los granjeros de Caldwell o de O'Neill, e incapaz de comprender el ansia de libertad de sus hijos; Joseph (Anthony Perkins), que se debate entre su deseo de liberación, sus ataduras sentimentales con respecto a su hermana -Suzanne (Silvana Mangano)- y su madre enferma y la vida de lujo que le ofrece una madura millonaria (Alida Valli); Suzanne, asediada sexualmente por el hijo -Albert (Nehemiah Persoff)- del especulador que quiere comprar la casa y las tierras... De acuerdo con el carácter obsesivo de los personajes, Clément confiere a las imágenes una cadencia visual claramente deudora de los efectos de iteración de la música indonesia (una frase sonora que es repetida continuamente, sin variaciones, y suscita una sugestión obsesiva en los oídos occidentales).

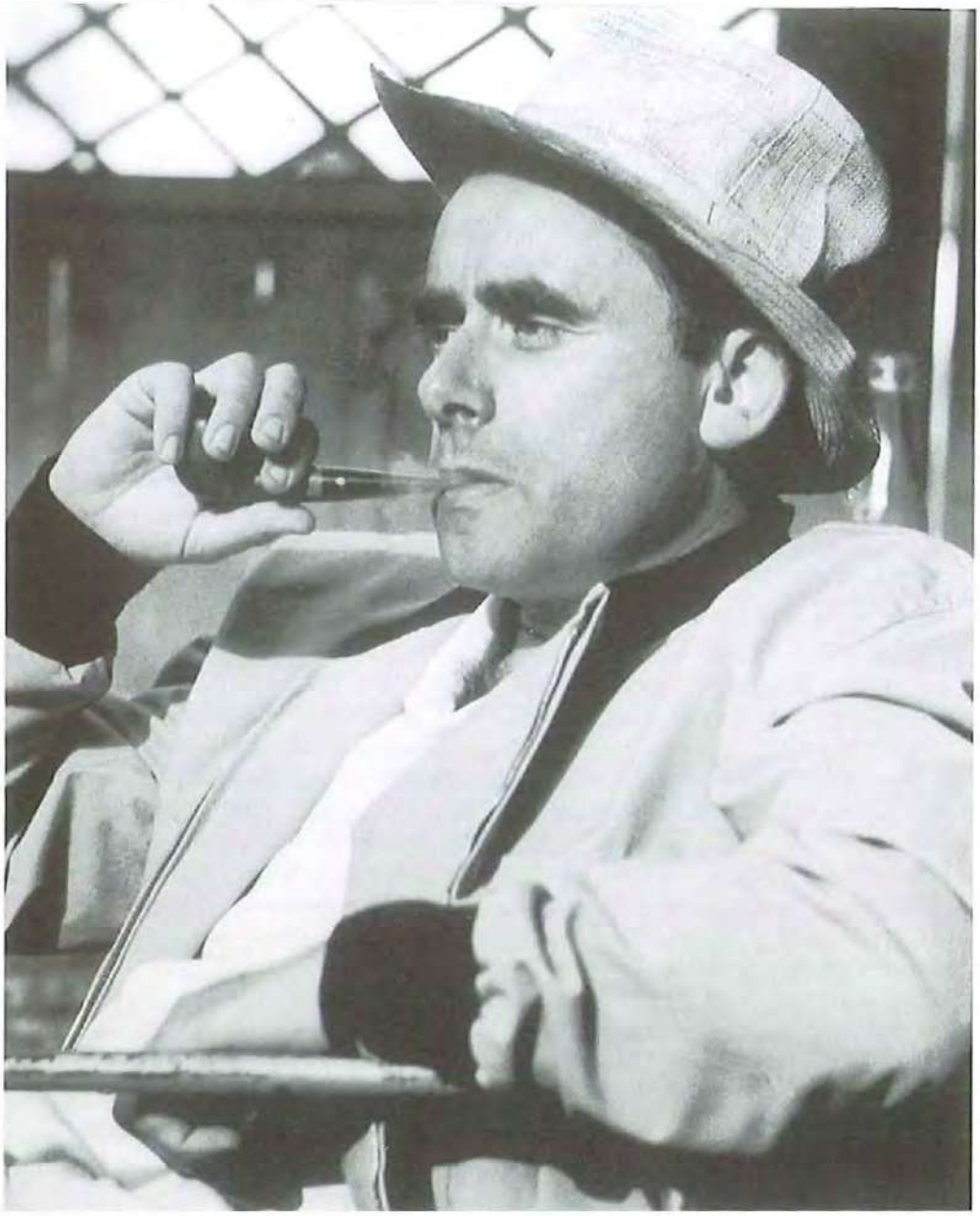
El siguiente film de René Clément, **A pleno sol**, se desarrolla en Italia y sus personajes viajan mucho: se mueven por tierra y por mar, pasan la noche en la romana Via Veneto y amanecen en la soleada Mongibello, se desplazan a Nápoles y a Taormina, viven pendientes de los horarios de trenes; y nunca lo hacen por placer, aunque en algún momento parezca que alguno de ellos sí: el viaje no es más que la proyección de su vacío o atormentado interior, o una necesidad para alcanzar sus objetivos. Parafraseando a Borges cuando escribió sobre Chesterton, diría que en **A pleno sol**, para mí el mejor film de Clément, no hay ni una sola secuencia que no con-

tenga una felicidad para el espectador, ni un solo plano en el que no esté presente la fisicidad -el sol ardiente, el contacto con el agua del mar, la apretura de los mercados populares, los esfuerzos físicos de Ripley (Alain Delon), su pugna contra el mar-. La densidad narrativa alcanzada por Clément se refuerza con la extraordinaria fotografía de Henri Decae y la belleza de la música de Nino Rota, gracias a la cual el film alcanza un tono casi operístico, sobre todo en su parte final. Rebasado ya con creces el espacio previsto, me gustaría destacar dos escenas modélicas: después del asesinato del americano Freddy a manos de Ripley, este se encuentra solo con el cadáver en el piso romano y de vez en cuando se asoma a la ventana (unas niñas juegan en el exterior, mostradas en picado) mientras come con avidez el pollo que le ha comprado la portera de la casa; el contraste entre la violencia del crimen, inmediatamente anterior, y la ingenua tranquilidad que se desprende del juego infantil está magníficamente expresada por la limpieza de la planificación y por el hermoso estudio para piano escrito por Rota: una meditada y feliz asincronía digna de **El padrino** (*The Godfather*, 1972); el otro momento destacable es la forma narrativo-musical con que se soluciona la aceptación de Ripley por parte de Marge (Marie Laforet), sirviéndose de la guitarra de la joven y de la *nenie* que esta solía cantar para Philippe (Maurice Ronet).

Epílogo que podría servir de prólogo

Si tuviera que definir a René Clément por los filmes que rodó hasta los años sesenta, diría que era un humanista preocupado por la situación política y social generada por la Segunda Guerra Mundial, y, por lo tanto, un amante de la libertad y cantor de las personas oprimidas, que vio en el realismo la mejor forma de dar salida a sus opiniones éticas y a sus elecciones estéticas, y que, a medida que su obra iba evolucionando, supo enriquecerla con un toque novelesco fruto de su vasta cultura. Encontró en la literatura y en la música un gran refuerzo a su trabajo, y supo tanto rodearse de excelentes colaboradores (cito, entre otros, aparte de actores y actrices como Gérard Philipe, François Périer, Michèle Morgan, Natasha Parry, Valerie Hobson, Jean Gabin, Jean Marais, Silvana Mangano, Anthony Perkins o Jo Van Fleet, a Raymond Queneau, Henri Alekan, Georges Auric, Diego Fabbri, Otello Martelli, Andrés Segovia, Henri Decae y, en especial, Nino Rota, con quien intentaría seguir colaborando después de **Barrage contre le Pacifique** y **A pleno sol**, tentativa que no consiguió fructificar por el deseo expreso del compositor de ir reduciendo lo más posible sus trabajos cinematográficos a partir de los primeros años sesenta: resulta llamativa la lista de filmes que rechazó). Como cierre de este artículo aproximativo a Clément me gustaría llamar la atención sobre algunas cosas de su cine: su incuestionable logro de unir el documento y la ficción en **La Bataille du rail**; la densidad melodramática de **Demasiado tarde**; su habilidad como director de actores, patente incluso en aquellos filmes en los que intervinieron no profesionales o niños en papeles protagonistas (**La Bataille du rail**, **Juegos prohibidos**); su delicadeza y su tono íntimo, confidencial, en el tratamiento de una infancia sobre la que pesan la muerte o la degeneración de los adultos (**Juegos prohibidos**, **Gervaise**); saber elegir buenas novelas a la hora de rodar adaptaciones (*La taberna*, *Un dique contra el Pacífico*, *El talento de Ripley*); poner el mayor cuidado en las bandas sonoras de sus películas, recurriendo a grandes compositores (**Gervaise**, **Barrage contre le Pacifique**, **A pleno sol**) y adaptadores (**Juegos prohibidos**).

A pleno sol



H. G. Clouzot

José Aparicio

Polemikoa eta eztabaida sortzailea, nazismoarekin ustez kolaborata izanak bizitza osorako fama txarra ekarri zion Clouzoti eta horrek arrasto ezabaezinak utzi zituen bere lanetako batzuetan. Bere lan gehienetan gizakiari eta garaiko gizarteari buruzko ikuspegi etsia da nagusi eta urte haietan boladan zegoen pesimismo existentzial kutsua ematen die bere narrazio ugariri.

Poco más de un año había transcurrido desde el estreno de **Le Corbeau** (1943), el segundo largometraje dirigido por H. G. Clouzot cuando, llegada la Liberación, las autoridades francesas encargadas de los procesos de "desnazificación" consideraron que la película contenía elementos de propaganda colaboracionista y se prohibió su exhibición. Clouzot también fue juzgado por esos mismos tribunales. Fue declarado culpable y se le negó el derecho a ejercer su profesión de cineasta. Los motivos para esta decisión fueron los trabajos que el director había desempeñado para la productora alemana Continental, creada por los ocupantes para desarrollar una actividad cinematográfica acorde con la nueva situación política y en la que participaron y trabajaron muchos de los cineastas y profesionales franceses que no habían tomado el camino del exilio.

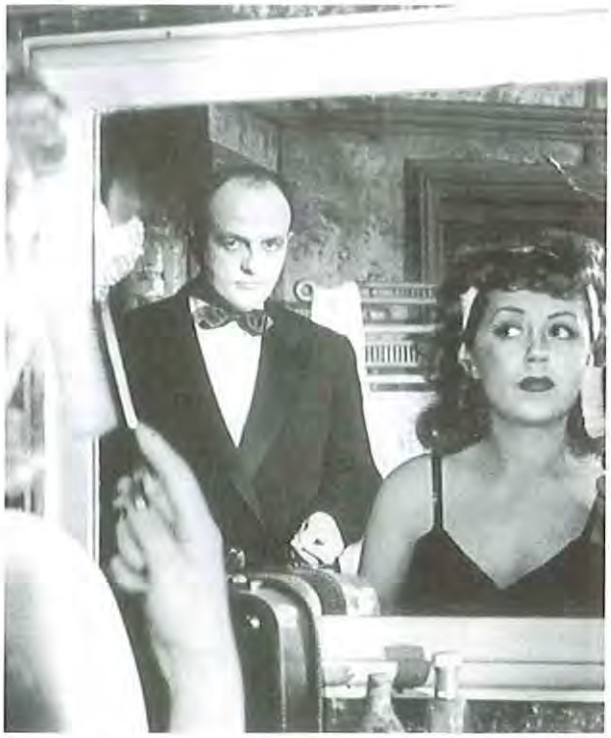
En cuanto a **Le Corbeau**, su retrato de una sociedad corrompida, malsana, capaz de todas las bajezas y vicios, se juzgó como un instrumento para ensuciar y denigrar la imagen de Francia, muy lejos de otras visiones más idílicas y heroicas que convenían mejor con la mirada optimista e ilusionada del momento. La prohibición fue levantada dos años más tarde. La película pudo ser proyectada nuevamente y Clouzot se reincorporó a su oficio, volviendo a colocarse tras las cámaras para dirigir un nuevo film. El tiempo ha pasado y hace ya muchos años que las cosas están en su sitio: ni Clouzot fue un colaboracionista ni **Le Corbeau** fue una obra que respondiera a los dictados propagandísticos nazis.

El debut de H. G. Clouzot como director se había producido unos años antes, en plena ocupación, cuando, tras una sólida y respetada trayectoria como guionista y como ayudante de dirección y después de dirigir las versiones francesas de varias películas alemanas, realizó su primer largometraje, **El asesino vive en el 21** (*L'Assassin habite au 21*, 1941). Basada en una novela policíaca de S. A. Steeman, con guión del propio realizador, la película resultó una muy apreciable ópera prima y en ella aparecen ya algunas de las marcas de fábrica que serían recurrentes en gran parte de la obra de Clouzot: intrigas criminales como meros pretextos para la descripción de pequeños grupos sociales, mirada sombría y crítica sobre los individuos y sus miserias, pesimismo y desesperanza. Todo ello junto a un rigor en la puesta en escena que alcanzará altas cotas de maestría en sus obras posteriores, una habilidad especial para la creación de atmósferas opresivas y unos diálogos de brillantez e inteligencia poco comunes.

Aunque en **El asesino vive en el 21** ya apuntan con nitidez la personalidad de Clouzot y su potente y original carácter, será su segunda producción, la citada y polémica **Le Corbeau**, la que va a dar a conocer, ya en toda su madurez y maestría, las características y méritos del mejor Clouzot. Inspirada en un suceso real, las cartas anónimas que un maniaco envía a sus vecinos acusándoles de múltiples vicios y delitos, la película es un corrosivo retrato de los habitantes de una pequeña población. Ninguna miseria escapa a la mirada vitriólica del director. Las hipocresías, las mentiras y las mezquindades de ese colectivo son sacadas a la luz, ocultas hasta entonces bajo la aparente calma de una sociedad en la que nadie es inocente, en la que todos tienen motivos para sospechar y en la que todos pueden ser acusados.

La película tiene una dirección de primera calidad, con una eficacia descriptiva y una justeza narrativa dignas ya de un maestro, puestas al servicio de la gran libertad ideológica de la película, de su osadía moral. La acción de la obra nos introduce en un clima morboso y enfermizo donde imperan el odio y la maldad, un microcosmos en el que los personajes positivos no existen. Una violencia soterrada impregna la narración que desborda sexualidad reprimida y enfermiza y en la que, por primera vez, aparece uno de los *leitmotivs* preferidos por el cineasta: la inexis-

Le Corbeau



tencia de límites nítidos entre el bien y el mal, entre las luces y las sombras. Una frialdad implacable impregna el relato del que, no obstante, se desprende una poesía extraña y oscura.

Resulta curioso el recibimiento que tuvo la película. Fue un gran éxito comercial y convirtió a su director en una figura popular, pero su potente contenido crítico no gustó a la prensa clandestina de la Resistencia, que no supo ver la poderosa denuncia de la opresión que, dentro de lo tolerado por la situación política, la obra presentaba. Ya sabemos las consecuencias que esta miopía tuvo para su autor una vez terminada la barbarie nazi. Lógicamente, tampoco gustó a las autoridades alemanas ni a las de Vichy, que no podían ver con buenos ojos esta sórdida historia de chantajes, amenazas y ambigüedad moral y en la que se reflejaba un clima de miseria, abyección y terror colectivos.

En legítima defensa

Cuando la cinta volvió a ser exhibida tras los años de prohibición, la valoración crítica varió sustancialmente. Casi unánimemente fue considerada como una de las obras cumbres del cine de la época y esta apreciación, cuando volvemos a ver el film ahora, no ha sido modificada. La película, a pesar de algún exceso en su final, conserva una fuerza y un vigor extraordinarios y hoy aún nos sorprenden su perfección formal y la vigencia de su insólita postura ética.

Aunque en un principio la prohibición para ejercer su oficio era a perpetuidad, gracias a la intervención de importantes e influyentes personajes fuera de toda sospecha el caso fue revisado y Clouzot vio reducido su castigo y pudo reiniciar su actividad como cineasta en 1947. Lo hizo con una pieza mayor dentro de su filmografía: **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*, 1947). En colaboración con Jean Ferry, y como ya hiciera en **El asesino vive en el 21**, adaptó muy libremente la novela de su admirado Steeman. El relato le ofreció el punto de partida argumental (el asesinato de un viejo y libidinoso hombre de negocios), a partir del cual construir un retrato colectivo en el que se reflejan todas las turbulencias morales de una época y una sociedad.

El desarrollo de la historia le permite ofrecernos una mirada casi documental sobre distintos ambientes del París de la posguerra: el mundo del *music-hall*, una casa de vecinos, las dependencias policiales de la brigada criminal situada en el *Quai des orfèvres*... y una sangrante radiografía individual de cada uno de los personajes implicados en la acción. Como antes sucediera en **Le Corbeau**, Clouzot rompe con todas las convenciones de las películas policíacas al uso y nos sorprende con su implacable visión desesperada y pesimista de la sociedad y de los individuos. Aquí no se salva nadie. En una atmósfera sórdida y miserable, los personajes son analizados con una profundidad psicológica admirable, atenta a los más pequeños detalles, donde gestos aparentemente nimios nos proporcionan una muy útil información y dotan de gran complejidad a cada uno de ellos. Son individuos que tienen una existencia fuera de la pantalla y no simples monigotes creados por el autor para que el relato pueda continuar.

Clouzot utiliza una refinada técnica narrativa, heredera del cine realista francés y muy influenciada por el expresionismo alemán, con una puesta en escena de gran precisión, donde la cámara se utiliza como un

instrumento para indagar en las zonas más oscuras del alma humana. La película es de una complejidad notable y nuevamente vuelve a hacer acto de presencia la ambigüedad moral del director y su total ausencia de maniqueísmo. Clouzot no cree en los héroes y con el mismo escepticismo y frialdad juzga a los sospechosos del asesinato del viejo *voyeur* que a los integrantes de la brigada policial encargada de resolver el caso. Y con la misma mirada analiza Clouzot a la ambiciosa y vulgar cantante de *music-hall*, de honestidad dudosa y turbia moralidad, que al inspector encargado de las investigaciones, rutinario, desencantado y preocupado tan sólo por terminar su trabajo cuanto antes. La película fue premiada en el Festival de Venecia y supuso la consagración definitiva de Clouzot en el cine francés y europeo de la época. El considerable éxito comercial conseguido le permitió realizar su siguiente obra dos años más tarde.

Manon Lescaut, la novela del abate Prévost, tantas veces adaptada al cine, el teatro y la ópera, fue utilizada por Clouzot como punto de partida para llevar a cabo su particular ajuste de cuentas con quienes le habían juzgado y condenado al final de la guerra. **Manon** (1949), de Clouzot, no tiene nada que ver con las adaptaciones al uso de obras literarias. Ninguna fidelidad al original, ningún interés "ilustrador" persigue el cineasta. Traslada la acción del libro de Prévost a los últimos momentos de la ocupación alemana y al inicio de la Liberación. También cambia el marco geográfico y lleva a sus personajes a Normandía, a París y al desierto en el naciente Estado de Israel. Como siempre en su producción, los avatares del argumento le sirven a Clouzot de pretexto para hacer el retrato psicológico y moral de sus personajes y del contexto social en el que se mueven. Corrupción, miseria, venganza, en un mundo turbio donde todo se compra y donde todo se puede vender. Ese es el clima moral en el que se desenvuelve la pareja protagonista: la joven detenida por haber tenido relaciones con los invasores alemanes y el miembro de la Resistencia que la ayuda a huir y que, locamente enamorado, la acompañará hasta París y será arrastrado por ella en su caída.

La visión de la ciudad recién liberada poco tiene que ver con la que habitualmente nos ha ofrecido el cine y la literatura convencionales. Mercado negro, caza del hombre, prostitución, estraperlo, degradación, asesinato... Los personajes huyen también de París, esta vez en un barco que traslada clandestinamente judíos a Palestina, y allí encontrarán la muerte tras una travesía por el desierto, concluyendo la película con una enloquecida secuencia necrofílica absolutamente insólita para la época.

Con **Manon,** Clouzot abandona en parte su gusto por el barroquismo en la puesta en escena y lo susti-

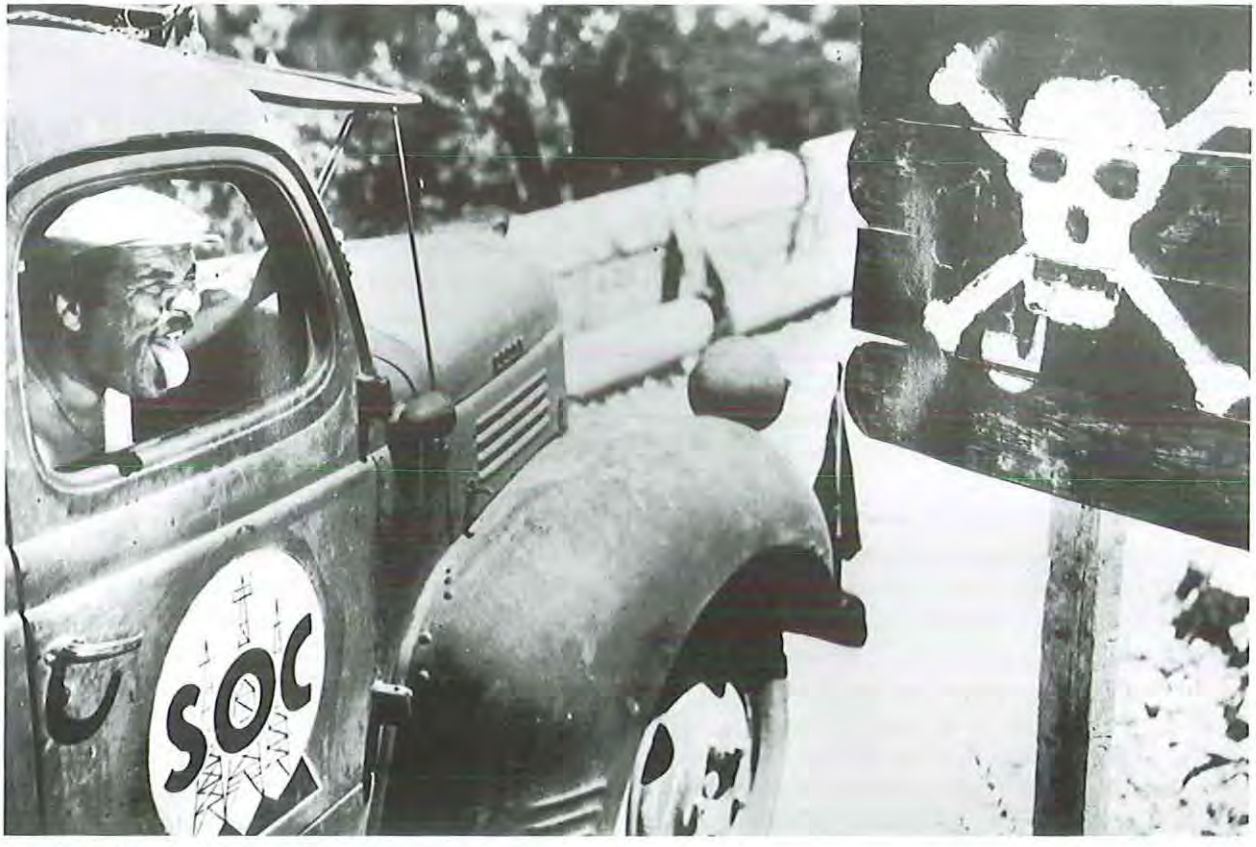
tuye por una dirección más sobria y poderosamente eficaz. Pero se mantiene fiel a los principios de sus anteriores películas: relativismo moral, comprensión de las conductas corruptas e inmorales, ningún maniqueísmo y una permanente crítica de todo lo que se esconde tras el orden y las apariencias respetables de la sociedad.

Tras **Manon** firma un pequeño *sketch*, *Le Retour de Jean* (1949), en una película colectiva sobre el regreso a Francia, tras la guerra, de prisioneros y heridos y en el que continúa con su venganza moral sobre los que le juzgaron. Con esta película, Clouzot concluye una etapa de su carrera centrada en la crónica contemporánea de algunos aspectos de su país, crónica negra y desesperanzada, pesimista y ambigua y con la que alcanza prestigio y renombre internacionales.

Una rara y poco conocida comedia hecha por encargo, **Miquette et sa mère** (1949), paréntesis sin interés en su carrera, dará paso a un nuevo período en el que realizará sus obras más importantes, las que le aportaron mayor éxito y reconocimiento, y que se inicia con la que tal vez sea, junto a **Le Corbeau**, su obra maestra y, sin ninguna duda, su obra más renombrada: **El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1953).

La película está formada por dos partes bien diferenciadas. La primera es una larga exposición en la que vemos el lento transcurrir de la vida en un mísero y perdido pueblo de un lugar no definido de Sudamérica. Un grupo de aventureros y vagabundos de diferentes pelaje y nacionalidad ha ido cayendo en esa especie de prisión de la que no pueden escapar. No hay dinero, no hay trabajo y apenas hay comunicación con el resto del mundo. Allí ven pasar los días, esperando algún acontecimiento que nunca llega y que los rescate de esa muerte en vida. El incendio de un pozo de petróleo, que una compañía extranjera tiene a varios cientos de kilómetros del pueblo, va a proporcionar una importante suma de dinero y con ella una posible salida a algunos de los personajes: los que estén dispuestos a llevar una carga de nitroglicerina, necesaria para apagar el incendio, a través de unas carreteras pésimas y en condiciones de extremo peligro ante el riesgo de explosión de la carga. A partir de ese momento, el film narra el viaje de los dos camiones que transportan la nitroglicerina y de los cuatro conductores que han aceptado el encargo. No hay salvación para ninguno de ellos, cuando la película finaliza han muerto los cuatro.

Por primera vez en su cine, Clouzot huye de los ambientes cerrados y negros de sus anteriores producciones. Aquí todo son exteriores, espacios abiertos, luz y calor. Pero nunca como hasta ahora había sido su cine tan desesperado ni su reflexión sobre el hombre tan amarga. La película está impregnada del existencialismo tan en boga en la época de su realización y vemos en sus personajes rasgos que remiten a Camus, a Sartre. Son individuos destruidos por la inutilidad y el vacío de vivir, sin anclaje ni futuro y



El salario del miedo

minados por la imposibilidad de creer en una liberación que nunca va a llegar. En la segunda parte, Clouzot despliega todo su genio y crea una electrizante tensión narrativa que mantiene en vilo al espectador, con momentos de una frialdad y violencia difícilmente soportables. Recordemos la desnudez y crueldad con que nos es mostrado el accidente que provoca la muerte del personaje interpretado por Charles Vanel. Pocas veces el cine nos ha ofrecido una secuencia tan escalofriante.

Dirigida con un absoluto dominio del lenguaje y con una eficacia prodigiosa, nos comunica de forma ejemplar la tremenda tragedia narrada. Unas interpretaciones formidables y una fotografía meticulosa, de

Las diabólicas

naturalismo depurado, completan el gran logro de la película. **El salario del miedo** es una película magistral que tuvo un extraordinario éxito popular, a la que la crítica alabó unánimemente y que supuso la consagración internacional de Clouzot. Su siguiente película, **Las diabólicas** (*Les Diaboliques*, 1954), de muy diferentes ambiciones y alcance, fue un nuevo y clamoroso éxito y ratificó la situación privilegiada de Clouzot en el universo cinematográfico francés de la época.

Clouzot ya había demostrado en sus anteriores películas ser un consumado maestro del suspense y de la intriga, pero con **Las diabólicas**, donde volvió a utilizar un argumento criminal, da una vuelta de tuerca más y se aproxima decididamente al mundo del terror. Inspirada en una novela del tándem Boileau-Narcejac, la película cuenta la conspiración y el supuesto asesinato del director de un colegio a manos de su mujer y de su amante, aliadas y cómplices para la ocasión. Con un guión lleno de sorpresas y golpes de efecto, **Las diabólicas** ha sido comparada a ciertas obras de Hitchcock. Contada con un nervio y con un sentido de la progresión dramática sin fisuras, con una brillantez difícilmente superable, nos habla, más allá de la trama argumental y de su desenlace, del sórdido ambiente del colegio donde viven los protagonistas y de las vidriosas relaciones existentes entre ellos. El Clouzot obsesionado por los aspectos más turbios de la psicología humana vuelve a campar a sus anchas. Pero esta vez en una película llena de trampas, donde no se escatiman los trucos para conseguir mantener al espectador en permanente sobresalto. Si en **Le Corbeau**, **En legítima defensa** o **Manon** ya había demostrado Clouzot su gusto por los contrastes extremos y por los claroscuros intensos, con **Las diabólicas** entramos de lleno en el gran guiñol, casi en la atracción de feria. Lo que no impide que nos encontremos ante la obra de un gran cineasta y que la película esté atravesada por un ácido y esperpéntico sentido del humor que apor-

Los espías

ta una dimensión inesperada al tratamiento que el director hace de algunas situaciones y de algunas características de los protagonistas: el sadismo del director del colegio, las relaciones existentes entre las dos profesoras... Tras su entramado de película de intriga, de film de terror y suspense, hoy podemos ver **Las diabólicas** como una gran broma, irónica, espléndida y apasionante, como no podía ser menos tratándose de la obra de un autor tan complejo, tan lúcido y tan inteligente.

Tras este apabullante *tour de force,* de gran éxito y repercusión, cuyos ecos todavía se recuerdan (y que algún *remake* ha intentado en vano reproducir), Clouzot dio un giro inesperado a su carrera y realizó su film más insólito, más inesperado y con el que abrió una nueva y sorprendente manera de encarar las relaciones entre el cine y la pintura. **El misterio Picasso** (*Le Mystère Picasso*, 1955) nació como una idea para un cortometraje y acabó siendo una película de algo más de una hora de duración. Realizada gracias a la amistad que unía al pintor y al director, la cinta está en las antípodas del *film sur l'art* tradicional. La gran novedad del film es que no "trata" de Picasso, ni de su pintura. Tan sólo le hace pintar y deja que el espectador asista a ese milagro creativo. Para realizar esta película se utilizaron unas novedosas tintas que permitían a la cámara, situada detrás de la tela, captar el proceso de creación de Picasso. Le vemos extraer un cuadro de la nada, con una inventiva y una espontaneidad que nos dejan boquiabiertos. Le vemos improvisar, jugar, divertirse, modificar, borrar, destruir, volver a empezar. Todo ello en directo, delante de nosotros, testigos privilegiados, sin intermediarios.

¿Cuáles son los méritos del director, su aportación? El mayor de ellos fue el de saber que nada nos interesaba más que ver cómo trabajaba el pintor. Ese es el gran espectáculo, el "misterio" al que la película nos invita. Cualquier otra cosa hubiera sido un estorbo. La película tuvo un gran éxito crítico. Fue el triunfo del prestigio. Clouzot por una vez dejaba de escandalizar, de amargar la vida a los bienpensantes. Ahora entraba en el mundo del Arte de la mano del pintor más importante del siglo. Pero no tuvo éxito

comercial. Era demasiado nuevo, demasiado insólito. Los críticos sí se rindieron. Artículos, análisis, alabanzas sin fin. Durante muchos años la película ha sido el paradigma del documental de arte. Hoy, tal vez pensemos que su valor cinematográfico ha sido valorado en exceso, pero no así su importancia como documento. Poder ver a Picasso en acción, en pleno proceso creativo, es un regalo inestimable. Solamente por ello, gracias le sean dadas a Clouzot que lo hizo posible.

Los tiempos estaban cambiando. Una oleada de jóvenes críticos, muy inteligentes y brillantes, revolucionarios e incendiarios, estaba cambiando el modo de mirar el cine y, con él, el gusto de amplios sectores del público. Todo el cine anterior estaba bajo sospecha. Los grandes maestros que habían edificado el cine clásico francés estaban siendo revisados y la mayoría de ellos desguazados. La figura de Clouzot empezó a tambalearse. Su obra, siempre escandalosa y provocadora, había sido denostada por los sectores más conservadores de la crítica y de la sociedad, a quienes las películas de Clouzot molestaban por su inmoralidad, por su desvergüenza y por su crítica feroz de los valores más tradicionales. A esos ataques ahora se unían los que, desde las páginas de *Cahiers du cinéma* y otras publicaciones, lanzaban aquellos jóvenes iconoclastas que estaban ya gestando la que sería una tremenda revolución y que dictaminaron que el cine de Clouzot, como el de la práctica totalidad de los cineastas anteriores, era falso, caduco y sólo merecía un certificado de defunción.

La siguiente película de Clouzot supone el inicio de su decadencia, el primer peldaño en la cuesta abajo. **Los espías** (*Les Espions*, 1957) es una película que no se parece a ninguna otra de su autor. Una trama enrevesada: una galería de extravagantes personajes invade la ruinosa clínica psiquiátrica en la que se esconde un agente secreto. El director de la clínica, que ha aceptado acoger al incómodo huésped tan sólo por el dinero que le reporta el encargo, no comprende lo que está ocurriendo. Horrorizado ante las intrigas, crímenes y ajustes de cuentas que empiezan a sucederse inmediatamente, intenta en vano acabar con el estado de cosas creado, pero, sin comprender nada, acaba participando de la absurda y enloquecida situación desencadenada.

La película tuvo una tibia acogida. No funcionó en la taquilla. Era demasiado nueva, desconcertante y embrollada. La crítica, con alguna excepción, se cebó con ella. El entonces joven Truffaut no dejó títere con cabeza y como él la mayoría de los críticos influyentes del momento. La película fue, en todo caso, considerada una obra menor y un tanto incomprensible dentro de la filmografía de Clouzot. Sin embargo, al verla ahora, casi cincuenta años después de la fecha de su realización, no parece merecer un rechazo tan rotundo. Ya en su momento se habló de la influencia de Kafka en el film, de su reflexión sobre el absurdo, pero hoy podemos también apreciar su gran ambición y su modernidad. Obra inclasificable en su insólita mezcolanza de géneros muy diferentes: película de espías, farsa y tragedia. Confusa e irritante a veces, pretenciosa casi siempre, pero impregnada de un fino sentido del humor, se adelantó a su tiempo al plantearse cuestiones que hoy nos parecen dolorosamente actuales: el absurdo ha invadido el mundo; el hombre, perplejo, constata que no es más que un objeto; nos preguntamos con angustia quién es quién y quién es la máscara; no sabemos distinguir con nitidez lo real de lo aparente...

Tres años más tarde, cuando ya se habían realizado algunas de las más importantes piezas fundacionales de la *Nouvelle Vague,* Clouzot realizó **La verdad** (*La Verité*, 1960). En sus películas, Clouzot había contado siempre con la colaboración de grandes actores del cine francés (Fresnay, Jouvet, Vanel, Montand, Aubry, Signoret...), de los que había obtenido interpretaciones generalmente extraordinarias. En **La verdad** contó como protagonista con la máxima *vedette* del cine francés, la formidable Brigitte Bardot. Pero Clouzot había ofrecido lo mejor de sí mismo en sus obras anteriores y el cine, en 1960, era ya otra cosa. Salvo una correcta dirección (faltaría más en un autor como Clouzot) y algunas anécdotas relacionadas con el rodaje, **La verdad** no añade nada reseñable a su filmografía.

Tras algunos proyectos no terminados (entre ellos uno con un guión prometedor, "L'Enfer", interrumpido después de cinco accidentadas semanas de rodaje), y tras la filmación de varios conciertos dirigidos por Karajan, la carrera de Clouzot termina con **La Prisonnière** (1968), canto del cisne poco conocido y poco apreciado. Es el mediocre epílogo a la obra no muy extensa de un cineasta de genio, admirado con pasión, atacado con furia, alabado y criticado con el mismo ardor, pero de fuerte e inconfundible personalidad y que, al margen de las circunstancias históricas que le tocaron en suerte, tiene un interés extraordinario. Una filmografía que ha aportado al cine mundial un puñado de películas formidables, algunas de ellas absolutamente magistrales, y sobre las que el paso del tiempo ha ejercido un efecto de revalorización que las sitúa por encima de modas y de venalidades críticas.

Jean Delannoy
Al servicio del público

Antonio José Navarro

François Truffautek iraindua, laidotua eta bortizki erasoa, Jean Delannoy gai izan zen karrera profesional luzea aurrera eramateko, guztira 45 pelikula eginez. Hala ere, akademizismoa izan zen pelikula haien guztien ezaugarri, ia beti talentuarekin baino ofizioarekin eginak.

Recuperar hoy en día el cine de Jean Delannoy "antes de" la *Nouvelle Vague*, revisarlo de nuevo con cierto detenimiento y, más tarde, escribir de manera sustancialmente provechosa sobre las impresiones, sentimientos y reflexiones que nos han provocado filmes como **L'Assassin a peur la nuit** (1942), **Le Garçon sauvage** (1951) o **Chiens perdus sans collier** (1955), es un ejercicio intelectual que franquea los límites de la simple arqueología fílmica. En las películas de Delannoy se percibe una vida misteriosa, fantasmagórica, sí, como aquella que se aprecia en las ruinas de una civilización que lleva desaparecida milenios. Y, al mismo tiempo, se experimenta una sensación de complicidad, o, mejor dicho, la recuperación de un conocimiento hermético y caduco del que tan sólo queda ya un vago recuerdo. Jean Delannoy es el epítome de una cierta idea pequeño-bur-

guesa del cine, de una pulcritud y solidez formal intachables, nada innovadora y aún menos provocativa; un cine basado en grandes textos literarios en absoluto comprometidos y/o agresivos, en reconstrucciones históricas inspiradas en la peor idealización del arte romántico; en suma, un cine capaz de hacer coexistir, como en un sueño, a hombres y monstruos, policías y asesinos, ubicándolos en espacios fantásticos o realistas, de disminuir la distancia que nos separa de un rostro, de unos labios, de una mirada, y aumentar nuestro vértigo natural frente a una acción cruel, ante un peligro mortal, pero sin excitaciones morbosas, sin turbar el espíritu de la audiencia, sin deleitar a los sentidos con grandes florituras estilísticas que conviertan el relato en algo más poderoso y más grande que la historia que propulsa.

Así pues, el academicismo se convierte en el distintivo del no-estilo de Jean Delannoy, un academicismo del que, por otra parte, todos hemos aprendido la más elemental gramática cinematográfica. De ahí esa complicidad, esa rememoración de un saber arcano ya superado que si bien no provoca en nosotros el visceral rechazo de la estulticia más contingente -Delannoy es, incluso en sus peores momentos, un hábil artesano de oficio irreprochable: cf. **Maigret en el caso de la condesa** (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, 1959)-, tampoco despierta entusiasmo alguno por su previsible manera de construir el relato, ese intermediario narrativo entre la realidad y el ejercicio de inventar historias o, si se prefiere, entre el realizador y su público. No en vano, a propósito de **Nuestra Señora de París** (*Nôtre Dame de Paris*, 1956), José María Latorre escribió: *"**Nuestra Señora de París** no es, pues, otra cosa que una sucesión de 'números' de actor, una típica película de poesía con flores en las manos, que explota sin emoción el tema de la fealdad bondadosa, el amor atormentado y los celos, convirtiendo una tragedia pasional en una historia de títeres en la que interesa más el maquillaje de* (Anthony) *Quinn que su personaje, más la apariencia de* (Alain) *Cuny que su pensamiento, más la cantidad de gitanos y mendigos que asaltan la catedral que el asalto en sí, más el nombre de Victor Hugo que su texto"* (1).

Breve paréntesis biográfico

Jean Delannoy no nació en Lille, como muchas notas biográficas suelen afirmar, sino en Noisy-Le-Sec, el 12 de enero de 1908. Hijo de una directora de una escuela -*"mi madre adoraba a los niños, tenía una gran facilidad para comprenderlos..."*, explicaba el realizador- y de un inspector de policía, Delannoy reconoce la influencia de su madre, una persona culta que, a diferencia de su esposo, un hombre serio y trabajador -quien desde la infancia tuvo que aprender a ganarse el sustento, ya que su familia,

Maigret en el caso de la condesa

compuesta por los padres y once hermanos, vivía bajo la presión de la pobreza en un modesto barrio obrero de Lille...-, practicaba como *hobbies* la pintura y la música, siendo extremadamente sensible a las veleidades artísticas de sus hijos.

Después de trabajar como crítico de arte en una revista franco-belga, gracias a la recomendación del escritor Pierre Mélèze, amigo de su hermano, Jean Delannoy consiguió algún dinero escribiendo relatos sobre... ¡ciclismo! Los publicaba en una revista especializada sobre el tema en la que participaba un pariente suyo, ciclista profesional, Maurice Benoist. Paralelamente, fue empleado como decorador, al tiempo que practicaba natación, atletismo y tenis.

Su imponente físico juvenil fue determinante para que su hermana, actriz de teatro, le consiguiera pequeños papeles como figurante hasta debutar como actor en el cine mudo. Su filmografía como intérprete se compone de una docena de películas, entre las que destacan **Casanova** (*Casanova*; A. Volkoff, 1926), **Miss Helyett** (G. Monca, 1927) y **La Grande passion** (A. Hugon, 1928). Pero pronto dejará la interpretación: *"Para ser actor es necesaria una mentalidad especial que yo no tenía. Por eso no me preocupé en continuar. Por el contrario, la técnica sí que me interesaba"*, explicaba.

Consecuente con ello, Delannoy entra a formar parte, en 1928, del *Service Cinématographique de l'Armée*, lugar en el que aprende todo sobre la técnica, empezando, según confesó el propio cineasta, por cargar una cámara Éclair al hombro. Ocho meses más tarde, es contratado por los Estudios Paramount-Saint Maurice para aprender el oficio de montador. Una *"escuela de cine fantástica"*, según dijo -allí Delannoy coincidió con Fritz Lang durante el rodaje de **Liliom** (*Liliom*, 1934), en cuyo plató *"reinaba un silencio extraordinario; el equipo estaba dominado totalmente por Lang"*, y con Max Ophüls, quien filmaba **On a volé un homme** (1933), cinta supervisada por René Guissart-, donde se realizaba el montaje, la postsincronización de filmes americanos y su remontaje especial para el público francés. *"Era la época en que se rodaban diversas versiones de una misma película con actores diferentes en los idiomas a los que se destinaba la exportación"*, comentaba. Por ejemplo, el film de Alberto Cavalcanti **Toute sa vie** (1930) fue objeto de siete versiones: francesa (con Marcelle Chantal y Pierre Richard-Wilm), estadounidense, española -titulada **Toda una vida**, dirigida por Adelqui Millar e interpretada por Carmen Larrabeiti y Tony D'Algy-, italiana, portuguesa, sueca y polaca. *"Había mucho trabajo, ya que se rodaban dos o tres filmes al mismo tiempo y cada uno tenía tres o cuatro versiones..."*, comenta Delannoy. Entre otras películas en las que intervino como montador cabe mencionar **Une étoile disparait** (R. Villers, 1932), **Les Fils improvisé** (R. Guissart, 1932), **La Belle Marinière** (H. Lachman, 1932), **Feu!** (J. de Baroncelli, 1937), **Tovaritch** (*Tovarich* ; J. Deval y G. Fried, 1935) y **Le Roi des Champs-Élysées** (M. Nosseck, 1934).

Quien enseñó a Jean Delannoy todos los secretos del montaje fue Henri Taverna, uno de los más experimentados montadores del cine francés, cuya trayectoria laboral se desarrolla entre 1929 y 1974. *"Henri Taverna fue mi maestro en cuestiones de montaje, el jefe del departamento, una excelente persona con la que pronto trabé una sincera amistad. Cuando los Estudios Paramount fueron liquidados se convirtió en un reputado montador al que luego confié varias de mis películas"* -por ejemplo, **María Antonieta** (*Marie-Antoinette reine de France*, 1955), **Nuestra Señora de París** *y* **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*, 1958)-. *"Ambos teníamos, lógicamente, la misma manera de trabajar"*. Tras pasar seis años como montador en los Estudios Paramount-Saint Maurice, Delannoy debuta como director de cine en 1934 con **Paris-Deauville**, desarrollando una notable actividad profesional hasta 1995 cuando, con 85 años de edad, estrena sin pena ni gloria el film **Marie de Nazareth**, título que cierra una carrera compuesta de cuarenta y ocho títulos.

Una visión del cine: declaraciones

"Creo que el cine americano me influenció mucho más que el cine francés. Los americanos saben hacer películas que conectan con el gran público. Para nosotros, los franceses, los filmes demasiado originales son difíciles de comprender. El público no los sigue: lo saben y por eso no van a verlos. No tener al público de tu lado me parece poco honesto, especialmente en un oficio como este, donde a él se le debe todo. (...) La carrera de William Wyler es, para mí, un modelo a seguir. Es capaz de hacer filmes como ***La heredera*** *(*The Heiress, *1949) o* ***Ben-Hur*** *(*Ben-Hur, *1959) sin perder al público: es una forma de diversificación que me atrae mucho".*

"El cine es así: todos somos tributarios del éxito. Es uno de los oficios donde incluso los más grandes no pueden permitirse un fracaso".

"Ciertas películas necesitan para progresar dramáticamente una intención musical específica. Por ejemplo, para ***Dieu a besoin des hommes*** *no hay instrumentos, sino únicamente coros interpretados por algunas de las más importantes corales parisinas y de otras localidades, que cantan en bretón".*

"Los jefes operadores, los fotógrafos maestros de la luz, son técnicos sin una auténtica cultura. Sin

embargo, ellos tienen un instinto: el de captar la luz. Si trabajan bien, son reputados y logran imponer sus métodos de trabajo sin tener jamás en cuenta la idea de evolución artística. (...) Ellos son todo instinto".

"Intento siempre ayudar a los directores artísticos porque ellos 'saben' lo que yo veo. Yo esquematizo y ellos me interpretan".

La tradición de calidad

En 1958, uno de los realizadores más taquilleros del cine francés de los años cincuenta, Jean Delannoy, destacado miembro de lo que podríamos llamar "la generación de la preguerra" -que aglutinaría a realizadores tan dispares como Jean Grémillon, Marcel Carné, Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot o Henri Decoin-, celebra sus veinticuatro años de profesión con el estreno de **El comisario Maigret**. Se trata de una pulcra adaptación de la novela homónima del belga Georges Simenon (1903-1989) donde, por primera vez, aparece Jean Gabin interpretando al célebre inspector -Simenon decía, entusiasmado, que Gabin "era" Maigret...-, y que sigue todas las pautas descritas por el escritor en sus obras en cuanto a los métodos detectivescos del policía, que, según Fereydoun Hoveyda, *"además de llevar a cabo interrogatorios, seguir sospechosos y otros procedimientos clásicos, trata ante todo de identificarse con el medio en que ha sido cometido el crimen"* (2). Sin embargo, la película, que se deja ver con agrado, no resulta apasionante, excepto la secuencia con que arranca la cinta y que muestra el primer crimen del psicópata al que el comisario Maigret debe dar caza. Las sombras de patente expresionista que envuelven como un manto fantasmagórico las sinuosas callejuelas por donde deambula la incauta víctima; la sombra casi simiesca del asesino abalanzándose; los planos en campo largo que recogen la estrepitosa huida del psicópata, perseguido por unas calles de húmedo pavimento adoquinado... Un inicio muy prometedor que rápidamente se diluye en la fría corrección típica del realizador francés.

Ese mismo año, 1958, dos de los más aguerridos críticos de la revista especializada *Cahiers du cinéma*, François Truffaut y Jean-Luc Godard, firman conjuntamente el cortometraje **Une histoire d'eau**, al tiempo que otro miembro destacado de la inminente *Nouvelle Vague* estrena su primer largo: **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*), de Claude Chabrol. Ellos romperían con lo que se vino a llamar "la tradición de calidad" del cine galo, y que François Truffaut argumentaría en su célebre texto "Una cierta tendencia del cine francés" (3), donde atacaba directamente, entre otros, a Jean Delannoy, definiendo -no sin cierta razón- títulos como **El juramento de Lagar-**

El comisario Maigret

dere (*Le Bossu*, 1944), **La Part de l'ombre** (1945) y **La Symphonie pastorale** (1946), *"justamente reconocidos como empresas comerciales, (...) son esencialmente filmes de guionistas"* (4), por estar basados en obras literarias que gozan de un indudable reconocimiento -Paul Féval y André Gide, en el caso de **El juramento de Lagardere** y **La Symphonie pastorale**, respectivamente- o en textos escritos por notables guionistas -como el belga Charles Spaak, quien coescribió con Delannoy el guión de **La Part de l'ombre-**, calificando en consecuencia a Delannoy de *"burgués"*. Cierto es que el propio Truffaut reconoce que *"la pasión y el partidismo presidieron el examen deliberadamente pesimista que he emprendido sobre una cierta tendencia del cine francés"* (5), como también no es menos cierto que el propio autor de **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*, 1959) se "aburguesó" tanto, o más, que el propio Delannoy: cf. su lamentable adaptación de una de las peores novelas de Ray Bradbury, **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*, 1966), la no menos espantosa adaptación de William Irish en **La novia vestía de negro** (*La Mariée était en noir*, 1967) o su execrable "homenaje" al cine (burgués), apto sólo para nostálgicas damas otoñales, en **La noche americana** (*La Nuit americaine*, 1973). Al menos, el director de **L'Eternel retour** (1943) nunca pretendió ser otra cosa que lo que era, ni proclamaba que las cámaras *"debían sacarse a la calle junto a los obreros"* (sic). Aun así, años después, François Truffaut insistía en distanciarse de las ideas de Delannoy -*"Al público no debemos pedirle su opinión, sólo su dinero para poder continuar con nuestro trabajo. No hagamos declaraciones de amor al público; el realizador de una película en rodaje es su primer espectador: si él cree que la escena es buena, el público también debe creerlo"* (6)-, o de criticarle con crudeza: *"Lo esencial es que un cineasta inteligente y dotado continúa siéndolo sea cual sea la película que esté rodando. Por esta razón, soy partidario de juzgar, cuando se trata de juzgar, no a las películas sino a los cineastas. Una película de Jean Delannoy no me gustará jamás; en cambio, una de Jean Renoir siempre me gustará"* (7).

Nuestra Señora de París

El Dr. Jean y Mr. Delannoy

¿Hay realmente para tanto? ¿Exagera François Truffaut en sus observaciones? Desde la perspectiva del crítico e historiador del Estado español, cuesta valorar con cierta ecuanimidad el cine de Jean Delannoy, entre otras cosas, porque muy pocas de sus películas "antes de" la *Nouvelle Vague* se estrenaron entre nosotros **-Macao, el infierno del juego** (*Macao, l'enfer du jeu*, 1939), **Fiebre en el alma** (*Fièvres*, 1941), **Un coronel del imperio** (*Pontcarral, colonel d'empire,* 1942), **El juramento de Lagardere**, **El secreto de Mayerling** (*Le Secret de Mayerling*, 1948), **S.O.S. Dakar** (*Aux jeux du souvenir*, 1948), **La hora de la verdad / El minuto de la verdad** (*La Minute de vérité*, 1952), **Falsa obsesión** (*Obsesion / Domanda di grazia*, 1954), **María Antonieta**, **Nuestra Señora de París** y **El comisario Maigret-**, películas que, al no disfrutar de prestigio crítico alguno -en parte, a consecuencia del "efecto Truffaut"-, apenas se pasan por los canales televisivos especializados ni son objeto de revisión en filmotecas.

Pero volviendo a la cuestión inicial, y una vez examinados varios de los títulos citados, es fácil comprobar que Jean Delannoy no es precisamente un realizador que llame la atención por su talento especial. Curiosamente, Delannoy suele comenzar sus películas con cierto ímpetu, para luego volver a su habitual atonalidad formal. Por ejemplo, en **Macao, el infierno del juego**, tras unos planos de los aviones japoneses bombardeando Shanghai, un largo *travelling* muestra los efectos devastadores de los proyectiles -casas incendiadas, el pavimento levantado por efecto de los impactos, devastación y escombros por doquier...-, captando un sarcástico cartel turístico donde puede leerse *"Japón, el país del sol naciente y de la civilización"*, hasta detenerse en las provocativas piernas de la bailarina Mireille (Mireille Balin), quien intenta reparar de manera infructuosa una carrera que tiene en una media, alertada por el estallido de las bombas; un *travelling* que se repite para describir visualmente a los integrantes de una cola de identificación organizada por los soldados japoneses -con hombres y mujeres muy variopintos: desde damas de aspecto distinguido a caballeros cubiertos con un *shalakov* pasando por asustadizos orientales o tipos de aspecto sospechoso-, *travelling* que culmina en un patio trasero parcialmente oculto entre las ruinas donde las tropas niponas fusilan a aquellos que consideran peligrosos... En **L'Assassin a peur**

Falsa obsesión

la nuit, un film *noir* que se encuentra entre lo más destacado de su director, el relato arranca, una vez más, con un *travelling* que sigue a una pareja de gendarmes patrullando despreocupadamente por las calles de París de noche; de pronto, la cámara se detiene ante una tienda de modas -en cuyo escaparate envuelto en sombras se adivina la inquietante figura de dos maniquíes- y, gracias a un movimiento descendente de la imagen, vemos un ventanuco a ras de suelo con los barrotes de seguridad reventados; luego, en plano subjetivo desde el interior del sótano, vemos a los dos policías alejarse y un haz de luz -la linterna de dos ladrones- escudriñar el interior del local, repleto de desnudos maniquíes de hombres y mujeres adoptando poses surreales, sobrecogedoras, de cuerpo entero, otros como si estuvieran desmembrados, en una escena que haría palidecer de envidia al mismísimo Mario Bava y que, como curiosidad, profetiza una de las marcas de estilo del *giallo* italiano de los sesenta y setenta. A veces estos indudables *morceaux de bravoure* narrativo-estilísticos se reducen a unas pinceladas dramáticas: en **Le Garçon sauvage**, un inserto capta el instante en que a la sofisticada mujer de ciudad se le rompe uno de sus altos tacones, y sustituye sus llamativos zapatos por unos humildes zuecos, o el momento en que esta se acuesta con su hijo -al que piensa llevarse a la gran urbe para que sea "educado"- con su elegante pijama de seda, en una rústica habitación donde también pernoctan, junto al niño, unas ovejas (¡).

Más allá de estos esporádicos destellos de auténtico cine -las emociones, comentarios y reflexiones de un "autor"-, **Macao, el infierno del juego** no pasa de ser una película, pasablemente divertida, de aventuras exóticas con elementos melodramáticos -al estilo de, para entendernos, **Una vida y un amor** (*Singapore*; J. Brahm, 1947)-, mientras que **L'Assassin a peur la nuit** sólo aspira a ser, y de hecho lo consigue, un ejemplo muy interesante de cine negro francés -antes de la eclosión del *Polar*-, con el enojoso añadido de un moralista discurso sobre la culpa y el arrepentimiento, que, no obstante, consigue vertebrar algunos buenos momentos de cine: como aquel en que el ladrón y asesino accidental, quien ha liquidado a un perverso traficante de objetos robados lanzándole un reloj a la cabeza, empieza a oír insistentemente, a cada paso que da, el tic-tac de la improvisada arma homicida; enfermiza obsesión que la excelente fotografía en blanco y negro de Paul Cotteret y los primeros planos inclinados, expresionistas, concebidos por su realizador, recalcan muy atmosféricamente... Jean Delannoy no quiere defraudar al público -ni a sus productores- y les da aquello que esperan de sus filmes mientras se acomodan en la butaca.

Así pues, **María Antonieta** se erige en ejemplo paradigmático del film histórico de *costumes*, que cuida especialmente los aspectos más ornamentales del relato -es decir, el vestuario y la escenografía, así como la iluminación y la fotografía-, sin preocupación alguna por superar las restricciones, impuestas y desdichadamente asumidas, de la fantasía galante con ligero sabor amargo. Algo similar sucede con **Falsa obsesión**, melodrama de ambiente circense al servicio del carisma de sus dos protagonistas, Michèle Morgan y Raf Vallone, y que pone en evidencia una de las constantes del cine de Jean Delannoy: su manipulación de las convenciones de

un género sin aportar nada personal a las mismas, únicamente la efectividad de su oficio, de su pasión artesanal en ocasiones difícilmente perceptible. Y como excepción que confirma la regla, **L'Eternel retour**, cinta que ofrece una visión falsa y deformada de su realizador como hombre de especial sensibilidad fílmica.

A propósito de **L'Eternel retour**, un crítico del rotativo británico *The Daily Express* escribió: *"Hay en toda la película un enfermizo aire gótico, un sombrío y pseudomístico culto a la muerte. El héroe* (Jean Marais) *es tan rubio y vacío como cualquiera de los miles de SS prisioneros que vi en Normandía hace dos años. No hay nada de francés en la película y mucho de ridículo"*. Por su parte, el *Daily Telegraph* comentaba. *"Es una pena que el Sr. Cocteau y sus compinches hayan llenado la película de signos de ideología nazi tan claros como las esvásticas"*. Exhibida inmediatamente después de la guerra, la película de Jean Delannoy, con guión de Jean Cocteau, supone una exquisita revisitación "moderna" del mito de Tristán e Isolda, rodada durante la ocupación nazi de Francia. Las historias de amor trágicas son tan antiguas como el amor mismo, de ahí la pervivencia de romances como los que protagonizaron Orfeo y Eurídice, Abelardo y Eloísa, Romeo y Julieta o Werther y Carlota. Conscientes de ello, la triste historia de Patrice (Jean Marais) y Nathalie (Madeleine Sologne) -cuya belleza aria, que tantas suspicacias despertó, se explica por el carácter fantástico, más allá de lo humano, de los amantes y su relación- provocó que Delannoy, bien asistido por el libreto de Cocteau, incidiera en el aspecto desesperado, lúgubre, de la pasión que llevará a Patrice y Nathalie a la tumba. Quizá porque su pasión ha sido inducida por un filtro de amor -sobre el cual el cineasta llama malévolamente nuestra atención con un inserto que permite leer, en la etiqueta del frasco, *"poison"* (veneno)-, la cámara de Delannoy la muestra de manera absorbente, recalcando a cada plano que ningún poder, ninguna fuerza, ninguna costumbre será capaz de separarlos. Dicho matiz siniestro es subrayado con notable belleza por la sobria puesta en escena, casi nórdica, despojada de florituras escenográficas -obra del diseñador de producción Georges Wakhévitch-, por la notabilísima fotografía de Roger Hubert, por la interpretación de Marais y Sologne, dos actores mediocres que, no obstante, saben imprimir a sus limitaciones interpretativas una hipnótica cualidad fantástica, como almas condenadas que se aferran a un sueño imposible. ¿Es **L'Eternel retour** la prueba de que Jean Delannoy poseía un talento oculto que apenas explotó? A mi modo de ver, no; más bien es la feliz confluencia de diversos talentos en un momento de gracia -principalmente Jean Cocteau- a los que se sumó la demostrada habilidad y pasajero entusiasmo de un cineasta, Jean Delannoy, poco dado a tan felices coincidencias, sacrificadas tal vez en aras de un academicismo formal tan impecable como poco brillante.

NOTAS

* Todas las declaraciones de Jean Delannoy han sido extraídas de los siguientes libros:
Claude Guiguet, Emmanuel Papillon y Jacques Pinturault, *Jean Delannoy*, Aulnay-sous-Bois, Institut Jacques Prévert y Les Amis de Ciné-sous-Bois, 1985.
Christian Gilles, *Le Cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait. (Tome III. Le Cinéma de l'Occupation: 1940-1944)*, Paris, L'Harmattan, Col. Champs Visuels, 2000.

1. José María Latorre, "Anaykh *(Nôtre Dame de París)*. Los films de TV", en *Dirigido por* nº 128, agosto-septiembre de 1985, pág. 16.

2. Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pág. 113.

3. Artículo publicado en el número 31 de *Cahiers du cinéma*, enero de 1954, cuando Truffaut sólo contaba con 22 años.

4. François Truffaut, "Una cierta tendencia del cine francés", recogido en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine: La estética, las Escuelas y los Movimientos*, Barcelona, Ed. Fontamara, Col. Imagen Fílmica, 1985, pág. 231.

5. Ibídem, pág. 245.

6. François Truffaut, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 289.

7. Ibídem, pág. 263.

Diccionario de realizadores

Julien Duvivier

Jesús Angulo / José Enrique Monterde

AGOSTINI, Philippe (París, 1910 - 2001)

Hijo del operador Claude Agostini, estudia en la École de Photographie y desde 1933 trabaja como operador con los prestigiosos directores de fotografía Georges Perinal y Armand Thirard. Desde 1943 asume esa función para cineastas como Autant-Lara -**Douce** (1943), **Sylvie et le fantôme** (1946)-, Bresson -**Les Anges du peché** (1943), **Les Dames du Bois de Boulogne** (1945)-, Carné -**Les Portes de la nuit** (1946)-, Leenhardt -**Les Dernières vacances** (1947)-, Grémillon -**Pattes blanches** (1948)-, Ophüls -**Le Plaisir** (1952)-, Dassin -**Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*, 1955)-, Guitry -**Si Paris nous était conté** (1955)- y Cousteau -**El mundo del silencio** (*Le Monde du silence*, 1955)-. Tras fotografiar cerca de cincuenta filmes y realizar diversos cortos de tema litúrgico, pasa al largometraje con **Le Naïf aux quarante enfants** (1957), desarrollando una breve y no demasiado destacable filmografía de seis filmes, que se cierra en 1971 con **La Petite fille à la recherche du printemps**. Posteriormente prosigue su labor como realizador de series televisivas como tantos otros cineastas desheredados tras el estallido de la *Nouvelle Vague*. En su mediocre producción fílmica -en ocasiones con guiones de su esposa, la actriz Odette Joyeux- destaca sobre todo **Diálogos de carmelitas** (*Dialogue des carmelites*, 1960), a partir de la obra de Georges Bernanos -con elementos de la ópera de Poulenc y la novela *Le Denière à l'échafaud*, de Gertrud von Le Fort-, realizada en colaboración con R. P. Bruckberger. El film gira en torno al juicio y ejecución durante el Terror de la comunidad de carmelitas del convento de Compiègne, acusada de ocultar a un emigrado y destaca, además de por la visión siempre intensa en Bernanos de los aspectos religiosos, por el reparto que participó en él, con Jeanne Moreau, Alida Valli y Madeleine Renaud a la cabeza, acompañadas por Pierre Brasseur y Jean-Louis Barrault.

OTRAS PELÍCULAS: **Tu es Pierre** (1960) (doc., cod. J. P. Chartier), **Rencontres** (1962), **Soupe aux poulets** (1963), **Grandeur nature** (1963).

J. E. M.

ALLÉGRET, Marc (Bâle, Suiza, 1900 - París, 1973)

Hermano mayor del también director Yves Allégret, cursa estudios de Derecho y Ciencias Políticas en Estados Unidos. Comienza en el cine viajando con André Gide para hacer el documental **Le Voyage au Congo** (1925) y realizando diversos cortos sin distribución comercial. Ejerce también como ayudante de Robert Florey y Augusto Genina, completando **Le Blanc et le noir** (1931) cuando el primero marcha a Estados Unidos. Con el sonoro comienza su carrera como director, destacando **Mam'zelle Nitouche** (*Mam'zelle Nitouche*, 1931), con Raimu, y **Fanny** (*Fanny*, 1932), que adapta la segunda parte de la trilogía de Pagnol, y alcanzando su primer éxito relevante con **El lago de las damas** (*Lac aux dames*, 1933), en la que hace debutar a Simone Simon y Jean-Pierre Aumont (como más tarde lo hará con otras numerosas figuras: Michèle Morgan, Bérnard Blier, Odette Joyeux, Gérard Philipe, Danielle Delorme, Brigitte Bardot, Jean-Paul Belmondo y Alain Delon). Durante los años treinta destacan algunas de sus comedias, como **L'Hôtel du livre échange** (1934), con Fernandel, y **La Venus negra** (*Zouzou*, 1934), a la gloria de la cantante Josephine Baker. El mismo año que hace **Gribouille** (1938) alcanza su mayor triunfo con **Entrada de artistas** (*Entrée des artistes*), a partir de un guión de André Cayatte, según un texto de Henri Jeanson ambientado en el medio teatral, protagonizado por Louis Jouvet y con la presencia de Marcel Dalio, cuya imagen (que no su voz) desaparecería en el reestreno del film en 1944 dada la condición judía del actor. Al final de la guerra, con veintisiete títulos ya a sus espaldas, no cambia demasiado su trayectoria como profesional bien dotado para llevar adelante encargos no demasiado comprometidos, muchas veces adaptaciones teatrales o novelísticas, sin apenas un trazo personal y a sensible distancia de las aspiraciones de su hermano Yves, tal como ejemplifica **Les Petites du quai aux fleurs** (1943), primer film de Gérard Philipe, según una comedia de Marcel Achard. Eso sí, Marc Allégret amplía sus horizontes de rodaje dirigiendo **La mansión de los Fury** (*Blanche Fury*, 1948) y **Blackmailed** (1951) en Gran Bretaña y **Marie Chapdeleine** (1950) en el Tirol austriaco. O aborda curiosos repartos, como la presencia de Hedy Lamarr en **La manzana de la discordia** (*L'Amante di Paridi*, 1953) o la combinación Jean Marais-Brigitte Bardot en **Futures vedettes** (1955), según una novela de Vicky Baum. Sin embargo, resulta curioso que su trabajo más prestigioso en los años cincuenta -junto a la consolidación de la Bardot en **Deshojando la margarita** (*En effeuillant la marguerite*, 1956)- sea el documental **Avec André Gide** (1950). En la década siguiente su carrera va languideciendo hasta cerrarse en 1969 con **Le Bal du Compte d'Órgel**, todavía a partir de un texto de Raymond Radiguet con diálogos de Françoise Sagan.

OTRAS PELÍCULAS: **Sin familia** (*Sans famille*, 1934), **La dama de Malaca** (*La Dame de Malaca*, 1937), **Tormenta** (*Orage*, 1938), **Félicie Nanteuil** (1945), **Lunegarde** (1946), **Petrus** (1946), **La Demoiselle et le revenant** (1951), **Una chica en el desván** (*Julietta*, 1953), **La caravana de la ilusión** (*Femmina*, 1954), **L'Amant de Lady Chatterley** (1955), **L'Amour est un jeu** (1957), **Una rubia peligrosa** (*Soi belle et tais-toi*, 1958), **Un domingo maravilloso** (*Un drôle de dimanche*, 1958), **Los terribles** (*Les Affreux*, 1959).

J. E. M.

ASTRUC, Alexandre (París, 1923)

Licenciado en Letras por la Sorbona, se inicia en la novela -*Les Vacances*- y el periodismo, escribiendo en diversos medios: *Combat, Réforme, Opéra, Confluences, Poésie 44* y *Les Temps modernes*. Pasada la guerra, colabora con sus críticas cinematográficas, teatrales y literarias en *France-Dimanche, L'Écran française, La Gazette du ciném, Objetif '49, Paris-Match* y, finalmente, en *Cahiers du cinéma*, pero su mayor notoriedad como teórico cinematográfico llega con el artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", publicado en el número 144 de *L'Écran française* (30 marzo de 1948). Ese breve texto alcanza el valor de un manifiesto, decisivo en el desarrollo de la modernidad cinematográfica por su reivindicación del cine como medio de expresión comparable a la novela o el ensayo, anticipando de forma sutil la inmediata política de los autores y la teoría de la puesta en escena. Paralelamente realiza dos filmes *amateurs* en 16 mm. -**Aller et retour** (1948) y **Ulysse ou les mauvaises rencontres** (1949)-, trabaja como ayudante de dirección con Marc Allégret, actúa en **La Valse de Paris** (1949), de Marcel Achard, y firma los guiones de **Jean de la lune** (1948), **La P... respectueuse** (1952) y **Le Vicomte de Bragelonne** (1954). Por fin debuta como realizador con el mediometraje **Le Rideau cramoisie** (1952), a partir del relato inicial del volumen *Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly, y con una de las primeras apariciones de Anouk Aimée, por el que obtiene el premio "Louis Delluc". Tras esa historia de los amores entre un oficial y la hija de la familia que lo aloja en una ciudad de provincias, dos años después dirige su primer largo sobre un texto de Cecil de Saint-Laurent, **Les Mauvaises rencontres**. Se trata de un film construido a partir de un conjunto de *flashbacks* y una omnipresente voz en *off*, siempre al servicio de una voluntad de indagación psicológica en los personajes, principalmente en su joven protagonista -de nuevo Anouk Aimée-, una periodista de modas que evoca sus diversas relaciones (o "encuentros") sentimentales bajo la acusación anónima de un aborto clandestino. En esa línea (*"Lo que yo busco son todas las manifestaciones visuales de la psicología de los personajes. Es por eso por lo que siempre escojo los momentos de crisis"*) retorna a la adaptación en dos filmes posteriores: **Une vie** (1958) y **L'Education sentimentale** (1961), según Maupassant y Flaubert respectivamente. La primera deriva de la presencia de Maria Schell en el papel de mujer malcasada y de su predilección por los paisajes normandos, mientras que la segunda no logra equipararse al valor del texto flaubertiano, redundando en un cierto "formalismo" caligráfico en la reconstrucción ambiental. Compa-

ñero de viaje de los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague*, nunca llegará a integrarse en este movimiento, manteniendo una posición periférica al mismo tiempo que distanciada del languideciente *cinéma de qualité*. Su voluntad de estilo se mantiene en **Tres menos dos** (*La Proie pour l'ombre*, 1960), **Le Puit et le péndule** (1963), un mediometraje según Poe, y **La Longue marche** (1965), si bien resulta mejor acogido el corto biográfico **Evariste Gallois** (1965), premiado en Cannes. En **Tres menos dos** vuelve a la problemática de una mujer a disgusto con su matrimonio -aquí Annie Girardot como esposa de un arquitecto famoso que toma un amante-, mientras que **La Longue marche** fija convencionalmente su atención sobre un grupo de resistentes que huye a través del macizo de las Cevennes. Por otra parte, Astruc nunca ha conseguido una recepción comercial que consolidase definitivamente su carrera, tal vez como consecuencia de ese moverse en un territorio intermedio, desde el cual ni siquiera es plenamente coherente con sus propios postulados teóricos. Así, el fracaso de **Flammes sur l'Adriatique** (1968) determina el final de su carrera como cineasta, volviendo al periodismo, la novela y la televisión, para la que co-realizará en 1976 -junto a Michel Contat- el documental **Sartre par lui-même**, además de diversas adaptaciones de Poe y Balzac.

J. E. M.

AUDRY, Jacqueline (Orange, 1908 - Poissy, 1977)

Tras trabajar como *script* con Decoin, Genina, Pottier, Tourjansky, L'Herbier o Siodmak y, más tarde, como asistente de Ophüls, Pabst, Lacombe, Cloche y Delannoy, realiza durante la Ocupación el cortometraje **Les Cheveaux de Vercours** (1943) y en poco tiempo se convierte en la realizadora más prolífica del período y de todo el cine francés hasta entonces. Si desde el punto de vista cinematográfico se ciñe a menudo a la moda de las recreaciones de la *Belle Époque*, siempre cuidadas y correctas, no carentes de elegancia en la puesta en escena, pero quizás faltas del intento de búsqueda de un universo estético propio, su mayor interés reside en su empeño de centrarse en el universo femenino, sobre el que lanza una mirada nueva, crítica y siempre a favor de la liberación de la mujer, enfrentándose a los tópicos de la época e, incluso, a una censura latente. Sus problemas con esta la llevaron a tener que mostrar de forma elíptica el erotismo en sus filmes. La propia realizadora ponía como ejemplo **L'Ingénue libertine** (1950), en la que esa contención queda patente en su última secuencia, en la que se ve obligada a obviar la explicitud sexual de la novela de Colette, cuando hace que la cámara se retire del lecho marital de Minne, la protagonista, para mostrar *"una bahía de Montecarlo bañada por un claro de luna, encadenada por el plano simbólico de un cactus del jardín exótico de la ciudad"*. Casi siempre con la colaboración en sus guiones de su marido, Pierre Laroche, de su obra destacan sus adaptaciones de Colette: **Gigi** (1948), la citada **L'Ingénue libertine** y **Mitsou** (1956). La segunda de ellas supone el ácido retrato de una sociedad hipócrita y mojigata, a través del retrato de una mujer que busca en la infidelidad el placer que no ha conseguido en su matrimonio. El divorcio entre amor y placer reaparece en **L'École des cocottes** (1958), la historia de una "cortesana" parisina, que decide renunciar al amor a cambio del lujo y el prestigio social que le proporcionan sus aventuras eróticas. Especial atención merece **Olivia** (1950), una escabrosa historia de amores homosexuales en un internado para jovencitas, llena de ambigüedad y contención. Poco afortunada fue **Huis clos** (1954), adaptación de la obra teatral de Sartre. Menos apreciada de lo que hubiera merecido por una parte de la crítica más exigente, sus películas fueron generalmente bien acogidas por el público. Aunque de forma cada vez más espaciada, siguió dirigiendo hasta 1973, compatibilizando en los últimos años el cine con la televisión.

OTRAS PELÍCULAS: **Les Malheurs de Sophie** (1946), **Sombre dimanche** (1948), **La Caraque blonde** (1954), **La Garçonne** (1957), **Le Secret du Chevalier d'Éon** (1959).

J. A.

BERNARD-AUBERT, Claude (Durtal, 1930)

Reportero de guerra y cámara de televisión en Indochina, debuta en el cine con **Patrouille de choc** (1957), recreación del asedio y captura vietnamita de la fortaleza francesa de Dien Bien Phu en febrero de 1954. Utilizando material sobrante del ejército, y con la interpretación de auténticos soldados franceses, consigue realizar un film directo, crudo y de gran rigor documental que, sin otro discurso que la fuerza de las propias imágenes, supone un contundente puñetazo a los sueños coloniales franceses y a su papel en el "conflicto" de Indochina. Recibida con alborozo por la mayor parte de la crítica, las presiones de la censura (que le obligaron a modificar su título original, **Patrouille sans espoir**), no impidieron su estreno y el refrendo generalizado de los espectadores franceses que accedieron a ella. Años después, realizaría la notable **Poliorkia ou les moutons de Praxos** (1963), que sería rebautizada como **À l'aube du troisième jour**, una nueva parábola sobre el absurdo de la guerra, así como las también pacifistas **Le Facteur s'en va-t-en guerre** (1966) o **Charlie Bravo** (1980). En 1959 dirige **Les Tripes au soleil**, alegato esta vez contra el racismo, más irregular y un tanto enfática, pero que participa de la misma honestidad y el mismo estilo directo y despojado y con la que vuelve a tener problemas con la censura. Cierra este período con **Match contre la mort** (1959), film del que renegará por no haberlo podido rodar con libertad. A partir de mediados de los setenta comenzará a rodar con regularidad películas pornográficas, bajo el seudónimo de Burd Tranbaree.

J. A.

BILLON, Pierre (París, 1906 - 1981)

Inicia muy joven su actividad cinematográfica a las órdenes de Gaston Revel, un especialista en el cine histórico, como actor, ayudante y guionista. Luego trabaja en Alemania escribiendo las escenas de las versiones francesas de los filmes de Anny Ondra, que también acaba dirigiendo. De nuevo en Francia, comienza una prolífica trayectoria como director, con 17 filmes entre 1931 y 1938, aunque sólo **La Maison dans la lune** (1934) aparece como destacable. Después de cinco años en silencio, retorna a la dirección en plena Ocupación con **Le Soleil a toujours raison** (1943), **El inevitable Sr. Dubois** (*L'Inevitable monsieur Dubois*, 1943) y sobre todo **Vautrin** (1943), film de aventuras adaptado de un texto de Balzac, donde Michel Simon interpreta a un preso fugado disfrazado de monje español que tras múltiples peripecias acabará trabajando como confidente de la policía. Acabada la guerra, versiona *El marido eterno* de Fiodor Dostoievski en **L'Homme au chapeau rond** (1946), con Raimu -en su último trabajo para el cine- interpretando a Nicolas, viudo que descubre que su hija lo es de un vividor. También buenos resultados comerciales logra con su teatral **Ruy Blas** (1948), esta vez según Victor Hugo reelaborado por Jean Cocteau: la corte española de finales del siglo XVI es el escenario de las andanzas del estudiante Ruy Blas (encarnado por Jean Marais), que pasará de colaborador del ministro de la policía a amante de la reina y primer ministro antes de un trágico suicidio final. La discreta pero eficaz trayectoria profesional de Billon se prolonga con **Agnès de rien** (1950), otro melodrama con final trágico (y suicida) como su siguiente film, **Chéri** (1950). Retorna a la adaptación de prestigio con **El mercader de Venecia** (*Le Marchand de Venise*, 1953), coproducción con Italia al servicio de Michel Simon como Shylock, y airea su filmografía con **Mon phoque et elles** (1954), una comedia de Henri Berstein donde los problemas del protagonista (François Périer) están causados por una foca. Sus últimos dos filmes -**Soupçons** (1956) y **Jusqu'au dérnier** (1957)- se acercan al territorio del *thriller*, contando la primera con la provocadora *starlette* Dora Doll y la segunda con Jeanne Moreau, aunque no significan un final de trayectoria especialmente interesante. De hecho confirman el tono medio que recorre toda la filmografía de Billon, un profesional que no alcanza ni siquiera los entorchados de la *qualité*.

OTRAS PELÍCULAS: **Mademoiselle X** (1944), **Au revoir, Mr. Grock** (1950), **Orage** (1954).

J. E. M.

BOISROND, Michel (Châteauneuf, 1921 - La-Celle-Saint-Cloud, 2002)

Como se acostumbra en el cine francés anterior a la *Nouvelle Vague*, Michel Boisrond accede al cine tras una intensa labor como director de producción y ayudante de dirección, a las órdenes de Jean Delannoy, Robert Vernay, Jacques de Baroncelli, Pierre Billon, Gilles Grangier, Jean Cocteau, Jean Devaivre, Jean Anouilh y René Clair. Tras ese amplio aprendizaje demostrará su competencia en el intento de rejuvenecer la tradición del cine de *boulevard*, con una serie de comedias con buen rendimiento comercial, aunque sin superar la condición de cineasta de encargo. Claro que es relevante que su mejor película siga siendo la primera: **Esta pícara colegiala** (*Ce sacré gamine*, 1955). Se trata de un espléndido vehículo con elementos musicales para el lucimiento de Brigitte Bardot, en uno de sus primeros grandes éxitos (y para el que no es de ignorar la colaboración de Roger Vadim en el guión); aquí la nueva estrella encarna a una joven portadora de desgracias para todos aquellos hombres que la rodean. Ese tono de comedia se mantiene en sus siguientes películas -**C'est arrivée à Aden** (1956) y **Lorsque l'enfant parait** (1956)-, pero es de nuevo con la Bardot cuando alcanza su segundo gran éxito: **Una parisina** (*Une parisienne*, 1957). Arropada por Henri Vidal y el veterano Charles Boyer, Brigitte -pues la protagonista se llama como la estrella- encarna a la hija del Presidente del Consejo enamorada del jefe de gabinete de su padre; casada con él, pero insegura sobre su afecto, ella le probará reuniéndole con su anterior amante, le dará celos con un príncipe consorte de un país vecino e incluso simulará un secuestro. Absolutamente eficaz para este tipo de productos, no extraña que intente repetir la operación de lanzamiento de nuevas estrellas con Milène Demongéot y Pascale Pétit en **Débiles mujeres** (*Faibles femmes*, 1958) y con Alain Delon y Jean-Claude Brialy en **Le Chemin des écoliers** (1959), donde Bost y Aurenche adaptan una novela de Marcel Aymé enmarcada en el mercado negro durante la ocupación, tal como ocurría en **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*; Claude Autant-Lara, 1956). En sus siguientes filmes mantiene su capacidad de dirigir a numerosas figuras del estrellato local, destacando su episodio en **Amores célebres** (*Les Amours célèbres*, 1961), film que ilustra la banda dibujada publicada por *France-Soir* en torno a los amores famosos de la historia de Francia. Esos empeños se prolongan hasta 1975, momento en que abandona el cine para dedicarse a la televisión hasta 1995.

OTRAS PELÍCULAS: **¿Quiere usted bailar conmigo?** (*Voulez-vous danser avec moi?*, 1959), **La francesa y el amor** (*La Française et l'amour*, 1960), **Les Parisiennes** (1961), **Cómo triunfar en el amor** (*Comment reussir en amour*, 1962), **Juventud alegre y loca** (*Cherchez l'idole*, 1964).

J. E. M.

BORDERIE, Bernard (París, 1924 - 1978)

Hijo del productor Raymond Borderie, tras realizar estudios de Bellas Artes, en la segunda mitad de los años cuarenta trabaja como asistente de J. Dréville, H. Decoin y J. Audry, entre otros realizadores. Normalmente autor de los guiones de sus películas, a su vez casi siempre inspiradas en novelas, se decanta desde el comienzo de su carrera por el cine de género, particularmente del cine policíaco. Bazin alabaría su capacidad para transformar el género y para hacer un cine comercial digno, del que, según él, el cine francés carecía en general. La gran aportación de Borderie al cine francés son, sin duda, sus películas de *serie noir*, una apelación que pretendía designar al giro dado al *polar* francés durante los años cincuenta. La película clave es, en este terreno, **Cita con la muerte** (*La Môme vert-de-gris*, 1953), en la que aparece por primera vez en la pantalla el personaje de Lemmy Caution, protagonista de las novelas del británico Peter Cheyney, con las que Marcel Duhamel inició la famosa *Serie Noir* de la Editorial Gallimard. Encarnado por el entonces desconocido actor norteamericano, afincado en Francia, Eddie Constantine, su personaje revoluciona en efecto el género, hasta el punto de que se llegó a hablar del "*polar* a lo Constantine" (el actor llegó a interpretar este tipo de personajes en una treintena de películas, de desigual calidad, y entre las que las de Borderie son seguramente las mejores) como si de un subgénero se tratase. Actor y realizador volverán a colaborar en **El club del crimen** (*Les Femmes s'en balancent*, 1953), **Los asesinos también tiemblan** (*Ces dames préfèrent le mambo*, 1957), quizás la mejor de las cuatro) y **Lemmy y las espías** (*Lemmy pour les dames*, 1961), que van afianzando un personaje duro y autoparódico, burlón y camorrista, incapaz de negarse a degustar un whisky o acercarse a una dama. Cine directo y esmerado, que rehuye todo tipo de efectismos, la ironía y el humor que despliega Borderie hacen que a menudo el espectador no sepa si está viendo un film negro o una comedia de enredo. En 1958, con **El gorila os saluda** (*Le Gorille vous salue bien*), el realizador crea otro personaje, Géo Paquet *Le Gorille*, esta vez basado en las novelas de Antoine-Louis Dominique, más verosímil, pero que participa del mismo carácter paródico. Esta vez el protagonista es Lino Ventura, que ya había intervenido en **Los asesinos también tiemblan**. Sin embargo, Ventura rechaza protagonizar una segunda entrega de ese personaje -**Nido de espias** (*La Valse du Gorille*, 1959)-, por miedo a ser encasillado, por lo que es sustituido por Roger Hanin. Dentro del género, Borderie adaptará también al británico James Hadley Chase en **Delito de fuga** (*Délit de fuite*, 1959). Su prolífica carrera continuará a lo largo de los años sesenta y setenta.

OTRAS PELÍCULAS: **Bon voyage, mademoiselle** (1951), **Les Loups chassent la nuit** (1952), **Fortune carrée** (1955), **Tahiti ou la joie de vivre** (1957).

J. A.

BOYER, Jean (París, 1901 - 1965)

Hijo del *chansonnier* Lucien Boyer y hermano de la cantante Lucienne Boyer, él también comenzó en el campo de la canción en los primeros momentos del cine sonoro, pasando pronto, en 1931, a la labor de dialoguista y adaptador de filmes alemanes para el mercado francés. En 1936 inicia su prolífica carrera como realizador en Francia con **Procesado de mi vida** (*Un mauvais garçon*), llegando a dirigir en tres ocasiones (1939, 1942 y 1956) hasta cuatro filmes en un año. Así totalizará cerca de 70 filmes, centrados preferentemente en amables comedias vodevilescas y numerosos musicales con cantantes tan conocidos como Charles Trenet, Maurice Chevalier y Line Renaud o al servicio de la orquesta de Ray Ventura, partícipe en títulos como **Iremos a París** (*Nous irons à Paris*, 1948) y **Americanos en Montecarlo** (*Nous irons à Montecarlo*, 1952). Del período anterior a la guerra tal vez sea **Circonstances atténuantes** (1939), con Michel Simon y Arletty, su título más importante. Dentro de su amplia filmografía se puede destacar la presencia del dúo Gérard Philipe-Micheline Presle -famosos intérpretes de la polémica **Le Diable au corps**- en una comedia como **Tous les chemins menent à Rome** (1946) y diversas comedias posteriores, donde cabe remarcar su colaboración con actores tan conocidos como Fernandel -**Coiffeur pour dames** (1952) y **Senechal le magnifique** (1957)-, Bourvil -**Le Trou normand** (1952), donde además se produce el debut de Brigitte Bardot- y Dary Cowl en **Un tío imponente** (*L'Increvable*, 1958). Su carrera se cierra con **Relax-toi chérie** (1964), todavía con Fernandel.

OTRAS PELÍCULAS: **Romance de Paris** (1941), **La Femme fatale** (1945), **Las aventuras de Casanova** (*Les Aventures de Casanova*, 1946), **Así no se muere** (*On ne meurt pas comme ça*, 1946), **Mademoiselle s'amusse** (1947), **Une femme par jour** (1948), **Mis canciones vuelven** (*La Valse brillante*, 1949), **Garú-Garú** (*Garou-Garou, le passe muraille*, 1951), **Le Rosier de madame Husson** (1951), **Cent francs par seconde** (1952), **Femmes de Paris** (1952), **Ces voyous d'hommes** (1953), **Un vie de garçon** (1953), **Il paese dei campanelli** (1953), **Yo tenía siete hijas** (*J'avais sept filles*, 1954), **La Madelon** (1955), **Le Couturier de ces dammes** (1956), **Mademoiselle et son gang** (1956), **Le Chômeur de Clochemerle** (1956), **Le Terreur des dames** (1956), **Nina** (1958), **Les Vignes du seigneur** (1958), **Le Confident**

de ces dames (1959), **Bouche cousue** (1959), **Les Croulants se portent bien** (1961).

J. E. M.

BRESSON, Robert (Bromont-Lamothe, 1901 - 1999)

Tras dedicarse un tiempo a la pintura, Robert Bresson llega al cine en 1934, con la realización del mediometraje **Les Affaires publics**. Mientras sus siguientes guiones (calificados por el propio Bresson de "un poco locos", en la línea de **Les Affaires publics**) eran rechazados, trabajó como *script* para Claude Heyman y Pierre Bilon. Incorporado al ejército al estallar la guerra, permanece como prisionero de los alemanes entre 1940-1941. A su vuelta a París consigue realizar su primer largometraje en plena Ocupación, **Les Anges du peché** (1943), en cuyo guión adapta una idea del dominico Raymond Brückberger, con la colaboración de Giraudoux en los diálogos. Las ideas jansenistas de Bresson ya están presentes en esta historia, que gira alrededor de una congregación de monjas, afanadas en volver al buen camino a mujeres descarriadas. Sin embargo, la puesta en escena es todavía bastante convencional. A caballo de la Ocupación y los primeros meses tras la Liberación, realiza **Les Dames du Bois de Boulogne** (1945), inspirada libremente en *Jacques el fatalista*, de Diderot, que adapta con la ayuda en los diálogos de Jean Cocteau. Si el tema de la redención por la gracia (auténtico núcleo de las ideas jansenistas) estaba en el centro argumental de su anterior largometraje, también reaparece en este segundo, en la figura de Agnès, que acaba redimiendo su pasado de prostituta de salón gracias, paradójicamente, a la tela de araña que teje a su alrededor la calculadora Hélène (inquietante interpretación de María Casares), como forma de venganza de su antiguo amante. Si la "revolución formal" bressoniana aún no se ha producido, en sus primeros filmes encontramos algunas de sus constantes temáticas que invaden ya, aunque no se adueñen de ella, su puesta en escena. Las angustiadas protagonistas de ambos filmes (Anne Marie y Thérèse en la primera; Hélène y Agnès en la segunda) llevan ya en sus miradas, en su forma un tanto autómata -casi enajenada- de moverse, en el tono monocorde de su voz, en su soledad interior que las coloca en los límites de la realidad, ese talante que Voltaire criticaría a los jansenistas y que desemboca en un carácter sombrío. Es el mismo carácter que dominará en adelante a todos sus personajes: en este período, el cura de **El diario de un cura de campaña** (*Le Journal d'un curé de campagne* (1951); Fontaine, el prisionero de **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est echappé*, 1956); Michel, el hábil carterista de **Pickpocket** (1959). A partir de **El diario de un cura de campaña**, Bresson comienza a poner en práctica unas teorías que irán depurándose progresivamente, película a película, y que el autor recopilará en forma de aforismos en su fundamental *Notas sobre el cinematógrafo*, publicado en 1975. Siempre hablará de "cinematógrafo", relegando la palabra "cine" al simple teatro filmado: *"Dos tipos de películas: las que emplean los medios del teatro (actores, puesta en escena, etc.) y se sirven de la cámara para 'reproducir'; las que emplean los medios del cinematógrafo y se sirven de la cámara para 'crear'"*. En su progresiva radicalidad, renuncia a los actores profesionales (prefiere llamarlos "modelos") para poderlos manejar con mayor libertad e intentar extraer de su interior *"lo que ni sospechan que está en ellos"*. Planos cortos, con profusión de primeros planos, escasos y armónicos (morosos) movimientos de cámara, buscan el interior angustiado de los personajes, que se expresan sobre todo por unos rostros que parecen situarse un plano por delante de los decorados, acentuando su voluntario aislamiento de la realidad. Y en el rostro, sobre todo *"la fuerza eyaculatoria del ojo"*. Enemigo del énfasis, de todo efecto innecesario (*"Nada que sobre, nada que falte"* o *"Cuando basta un solo violín, no emplear dos"*, frase esta última inspirada en Mozart), ahonda en un despojamiento formal que le llevará a ir prescindiendo progresivamente de la música (pese a lo cual, su utilización de Mozart en **Un condenado...** y de Lully en **Pickpocket** es magistral). Al tiempo que sus personajes se alejan de la realidad que les rodea, su cine se va apartando de toda norma, de cualquier intento de clasificación. La obra de Bresson se convertirá en una de las más personales de la historia del cine, como él mismo en uno de los más grandes e insólitos cineastas de todos los tiempos.

J.A.

BROMBERGER, Hervé (Marsella, 1918 - 1993)

Asistente de Jean Cocteau en **L'Aigle à deux têtes** (1947), debuta como realizador con **L'Inconnu d'un soir** (1949), con Raymond Rouleau y Claude Dauphin. Tras sumarse a la moda del cine policíaco con la sobria **Identité judiciaire** (1951), en la que destacan su ajustado carácter descriptivo y el estudio psicológico de sus personajes (en 1958 volverá al género con la irregular **La Bonne tissane**, que cierra con brillantez en una segunda parte en la que mezcla con habilidad la intriga gansteril con la sórdida visión del hospital en que se desarrolla parte del film), realiza su mejor película, **Seul dans Paris** (1951), el primero de sus trabajos en el que es, además, autor del guión. Dentro de lo que, a partir de **Se escapó la suerte** (*Antoine et Antoinette*; Jacques Becker, 1947), apresuradamente se denominó "una cierta comedia neorrealista a la francesa", este film minimalista narra las desventuras de un campesino que se ve separado de su mujer en el metro parisino durante su viaje de novios. La búsqueda angustiada del protagonista, por un París efervescente en plena celebración del catorce de julio, da pie a un minucioso retrato de la vida de la ciudad a principios de los cincuenta. Este papel es interpretado (a instancias del productor de la película, Marcel Pagnol) por Bourvil, que lleva a cabo su primer papel dramático, lo que supone un giro en su carrera y la sorpresa de un público que le tenía encasillado en sus papeles cómicos. Bromberger no consigue crear un estilo propio y, a partir de la segunda mitad de los setenta, se refugiará en una serie de trabajos televisivos.

OTRAS PELÍCULAS: **Les Fruits sauvages** (1954), **Nagana** (*Nagana*, 1955), **Asphalte** (1958).

J. A.

CALEF, Henri (Philippopoli, Bulgaria, 1910 - París, 1994)

Licenciado en Filosofía y colaborador de *Paris-Soir* y *Paris-Midi*, comienza su carrera cinematográfica en los años treinta, durante los que trabaja en más de una docena de películas, como asistente de realización de Pierre Chenal, André Berthomieu, Henri Diamant-Berger y Jacques de Baroncelli, entre otros. Debuta como realizador en 1945 con **L'Extravagante mission**, en la que su protagonista es salvado del suicidio por un desconocido que, a cambio, le convierte en involuntario cómplice de una estafa. El amor liberará al protagonista, pero es, precisamente, este sentimiento (en varios de sus filmes lastrado por la infidelidad) el que provocará a menudo la desdicha de sus personajes: **Los Chuanes** (*Les Chouans*, 1946), **La Maison sous la mer** (1947), **Ombre et lumière** (1950), **La Passante** (1951), **Les Amours finissent à l'aube** (1952) o **Le Secret d'Hélène Marimon** (1953). Como en el resto de su filmografía, en todas ellas la muerte está presente de una manera u otra, mientras el sentimiento de culpa y un destino inamovible sobrevuelan siempre sobre sus atormentados personajes. **Jéricho** (1946), su segundo largometraje, es el mejor. El habitual rigor y despojamiento de sus puestas en escena se ajusta aquí a un argumento redondo. Inspirada en un hecho real, se sitúa en Amiens durante la Ocupación. Tras un intento por parte de la Resistencia de volar un tren alemán cargado de combustible, los nazis toman cincuenta rehenes de entre la población civil. La noche anterior a su fusilamiento son encerrados en una iglesia. En las secuencias que describen ese confinamiento, la cámara se mueve con soltura entre unos personajes que se convierten en una parábola de la sociedad francesa durante la Ocupación: el sentido del deber, representado por el alcalde y la mayoría de los miembros de su consistorio, que prefieren autoincluirse en la lista antes que designar a quienes han de morir; la cobardía de los concejales, que optan por dimitir antes que ofrecerse como víctimas propiciatorias o que prácticamente justifican las ejecuciones; la histeria producida por la cercanía de la muerte; la resignación de una mayoría anonadada; incluso la figu-

ra del arribista (espléndido, Pierre Brasseur), que preferiría lamer las botas de los nazis antes que morir y que acabará linchado por sus compañeros... El heroísmo queda circunscrito a la actuación de los maquis, siempre presentados en segundo plano (y entre los que se plantea la duda camusiana de si es lícita la violencia contra el tirano si esta lleva consigo la muerte de inocentes), salvo en el caso de la joven Simone, que será la primera en enfrentarse al pelotón de fusilamiento. Son de agradecer su intermitente sentido del humor, que hace más respirable el drama de fondo, y una concisión que lleva a Calef a evitar la explicitud de momentos como el citado linchamiento o la previsible muerte de Simone. A partir de los sesenta sus trabajos van espaciándose cada vez más.

OTRAS PELÍCULAS: **Bagarres** (1948), **Les Eaux troubles** (1948), **La Sourcière** (1949), **Paris** (1954), **Los violentos** (*Les Violents*, 1957).

J. A.

CAMUS, Marcel (Chappes, 1912 - París, 1982)

La fama de Marcel Camus ha sido auténticamente efímera. Compañero de éxito de los Truffaut y Resnais en el famoso Festival de Cannes de 1959, gracias a la obtención del Gran Premio por **Orfeo negro** (*Orfeu negro*, 1959), su aparición fue saludada en el marco de la renovación del cine francés que promovía la *Nouvelle Vague*. Pero ni su edad, ni sus intenciones, ni sus pretensiones, ni sus precedentes ni finalmente el conjunto de su trayectoria filmográfica abonan esa precipitada suposición. Profesor de dibujo, pintor y escultor, se aproxima al mundo del cine tras sus cuatro años de cautividad durante la guerra, en los que organizó espectáculos teatrales con los detenidos como él. Su formación se desarrolla como ayudante de dirección con cineastas tan diversos como Decoin, Feyder, Blistene, Lampin, Rouquier, Astruc y sobre todo Jacques Becker -**París, bajos fondos** (*Casque d'or*, 1952) y **Rue de l'Estrapade** (1953)- y Luis Buñuel: **Así es la aurora** (*Cella s'appelle l'aurore*, 1956). Con la experiencia de un cortometraje, **Renaissance du Havre** (1949), llega a la dirección de largos en 1957, con 45 años ya. Su primer film, **Mort en fraude**, parte de una novela de Jean Hougron y un guión del prestigioso Michel Audiard centrado de forma crítica en un pueblo vietnamita en la inmediata posguerra de Indochina, lo cual le acarreó algunos problemas de censura. A estas alturas parece increíble homologar un film como **Orfeo negro** a **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*) o **Hiroshima, mi amor** (*Hiroshima, mon amour*), que la acompañaron en el palmarés de Cannes: rodada en Brasil, revive el viejo mito de Orfeo y Eurídice en el ambiente del carnaval carioca, con una curiosa mezcla de exotismo y del fatalismo que rodea al mito. En todo caso, al cabo de los años lo que mejor ha perdurado -lo más auténtico de una película muchas veces impostada- es la banda musical, con algunas piezas imperecederas de los grandes creadores de la *bossa nova*: Vinicius de Moraes, Luis Bomfá y Antonio Carlos Jobim. Prisionero en cierto modo de ese éxito, que también le da el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, Camus prolonga la colaboración con el guionista Jacques Viot en sus dos siguientes filmes: **Los bandeirantes** (*Os bandeirantes*, 1960), filmada también en Brasil, y **El último Edén** (*L'Oiseau du paradis*, 1961). Ninguno de ellos alcanza gran resonancia ni comercial ni crítica, lo mismo que ocurre con un film más interesante como **El canto del mundo** (*Le Chant du monde*, 1965), a partir de la novela de Jean Giono situada en la Alta Provenza. A partir de ese momento su carrera sigue diluyéndose, incluso cuando vuelve al ambiente brasileño con **Otalia de Bahía** (*Otalia de Bahia*, 1976), por lo que prácticamente abandona el cine en favor de la televisión, para la que realiza varias series y telefilmes.

J. E. M.

CARNÉ, Marcel (París, 1909 - 1996)

Cuando se produce la Liberación, Marcel Carné ya era uno de los grandes realizadores del cine francés. De 1927 a 1935 fue ayudante de dirección de René Clair y, sobre todo, Jacques Feyder, al tiempo que ejercía la crítica cinematográfica. Con Jacques Prévert como coguionista y autor de los diálogos en prácticamente todos sus filmes de los años treinta y cuarenta, se convierte en el abanderado de lo que se dará en llamar el realismo poético, en el que se mezclan con fortuna su tendencia a un realismo con claras reminiscencias estéticas provenientes del expresionismo alemán y el aliento poético de Prévert. En pocos años sus películas **Jenny** (1936), **Un drama singular** (*Drôle de drame*, 1937), **Quai des brumes** (*Quai des brumes*, 1938), **Hôtel du Nord** (1938) y **Le Jour se lève** (1939) le convierten en un maestro incontestable. Simpatizante comunista, rehúye la censura durante la Ocupación refugiándose en el cine de época con otra de sus obras maestras, **Les Visiteurs du soir** (1942). A continuación se embarca en **Les Enfants du paradis** (1945), a la que él mismo calificaría de locura dadas las circunstancias históricas. Rodada en Niza para escapar al control nazi, contó con un astronómico presupuesto, miles de extras, una perfecta reconstrucción del *Boulevard du Crime* (llevada a cabo por el genial Alexandre Trauner, su colaborador habitual), un reparto impresionante (J. L. Barrault, Arletty, P. Brasseur, M. Casares, L. Salou), una cuidadosísima ambientación... Concebida en su origen como un homenaje al célebre mimo Baptiste Deburau, propuesto por el propio Barrault, **Les Enfants du paradis** es la obra cumbre de ese realismo poético, apoteosis del espectáculo, en la que se acumulan muchas de las constantes temáticas del cine de Carné: la imposibilidad del amor como salvación, pese a que de él extraigan su fuerza sus personajes; la inevitabilidad del destino, siempre por encima de la voluntad de esos personajes; la dificultad de estos para superar sus problemas de comunicación; una gran galería de personajes, todos y cada uno de los cuales suponen profundos y complejos estudios psicológicos, su evidente pesimismo... Se estrenó tras la Liberación y fue un rotundo éxito. Con su siguiente película, **Les Portes de la nuit** (1946), se produce un fin de etapa en su obra. En ella contará por última vez con la colaboración de Prévert; Trauner creará para ella uno de sus más asombrosos decorados, el de la estación de Barbés, alrededor del cual gira la historia y del que nace en gran medida la atmósfera inquietante por la que deambulan unos personajes más inermes y desdichados que nunca; Joseph Kosma, responsable de la música de muchas de sus películas, compone esta vez como tema central una de las más bellas canciones jamás escritas, "Les Feuilles mortes". Carné y Prévert muestran una recién estrenada posguerra en la que el optimismo cede su puesto a la mezquindad y a la desolación. Pero el pesimismo de Carné/Prévert era excesivo para un pueblo francés que quería olvidar uno de los más negros episodios de su historia. **Les Portes de la nuit**, participando de una clásica (en el mejor sentido de la palabra) puesta en escena a la altura de sus mejores títulos, no deja esta vez el menor resquicio para la esperanza. Muestra una sociedad nocturna y brumosa, en la que se mueven con la misma soltura los arribistas y los colaboracionistas, mientras que aquellos que han sufrido la guerra en sus carnes son ahora las víctimas del racionamiento y la miseria moral. El notable desequilibrio en su reparto no ayudó al resultado final. Frente a espléndidos secundarios como S. Reggiani, P. Brasseur, S. Fabre o J. Vilar (el propio Destino enmascarado en un simple *clochard*), un principiante Y. Montand y una poco afortunada N. Nattier son incapaces de dar densidad a los protagonistas, pensados en principio para Jean Gabin y Marlene Dietrich. Aún realizará filmes notables, como **La Marie du port** (1950), una historia de amor con aparente final feliz, que concluye con el puño de la protagonista femenina, que encierra las llaves de la *brasserie* de Gabin, como muestra de la victoria de su ambición y su falta de escrúpulos, **Teresa Raquin** (*Thérèse Raquin*, 1953), negra adaptación de Zola que echa de menos los diálogos de Prévert, o **El aire de París** (*L'Air de Paris*, 1954), centrada en un mundo del boxeo que Carné reproduce con notable realismo, pero que es sobre todo un nuevo lamento sobre la imposibilidad del amor, con unos excelentes Gabin y Arletty. A **Les Tricheurs** (1958), su última película del período, le sobra grandilocuencia en los diálogos y un cierto esquematismo en los personajes. Fue, sin embargo, un gran éxito, pese al rechazo público de los más reaccionarios

sectores de la sociedad francesa. Su carrera, que se extendió hasta los años noventa, fue espaciándose cada vez más, a la vez que perdía interés.

OTRAS PELÍCULAS: **Juliette ou la clé des songes** (1951), **Le Pays d'où je viens** (1956).

J. A.

CARPITTA, Paul (Marsella, 1922)

En la tradición de un cine marsellés que arranca con Marcel Pagnol y culmina -por ahora- con Robert Guédiguian, Paul Carpitta representa un caso insólito dentro del cine francés. Hijo de un estibador y una pescadera, empieza a exhibir espectáculos con su linterna mágica a los siete años y tras la guerra funda el colectivo de contrainformación cinematográfica *Cinepax*, que trabaja primero en 16 mm. y en 35 mm. desde principios de los cincuenta. Pionero, pues, del cine militante, proyectando sus películas realizadas al margen de la censura en plazas públicas, en 1953 emprende la realización de un largometraje militante, **Le Rendez-vous des quais** (1955), donde evoca las manifestaciones y huelgas de 1950 contra la guerra de Indochina. La película es prohibida por "amenazar el orden público" y no es exhibida hasta 1990, tras ser redescubierta en la Cinemateca del Bois d'Arcy. Entonces el público y la crítica -que prácticamente desconocían su existencia- pueden apreciar que más allá del esquematismo militante, en **Le Rendez-vous des quais** no falta ni la poesía, ni una soltura y frescura que la acercan más al futuro cine de la *Nouvelle Vague* que al *cinéma de qualité* dominante. De todas formas, la carrera de Carpitta no se detiene con la prohibición de su film, sino que sigue realizando diversos cortometrajes, tanto documentales de encargo como ficciones, hasta que en 1995, tras su "resurrección" fílmica, realiza un nuevo largometraje, **Sables mouvants**, sobre un conflicto social en la Camarga de los años cincuenta.

J. E. M.

CAYATTE, André (Carcasonne, 1909 - París, 1989)

La polémica ha acompañado la carrera cinematográfica de André Cayatte, algo en absoluto ajeno al gusto del cineasta por abordar algunas cuestiones socialmente candentes, gusto derivado probablemente de sus experiencias como abogado, periodista y novelista. De hecho, es ejerciendo como abogado de un actor contra un productor como entra en contacto con el mundo del cine, primero como guionista -por ejemplo de **Entrada de artistas** (*Entrée des artistes*; Marc Allégret, 1938) y **Remorques** (Jean Grémillon, 1941)- y ya como director durante la ocupación. Sin embargo, sus primeros filmes son sendas adaptaciones de Balzac, Maupassant y Zola, esta última -**Au bonheur des dames** (1943)- sin duda la mejor de las tres. No parecía que Cayatte se apartase de la tónica dominante en el cine francés con filmes como **Roger La Honte** (1945), **Le Chanteur inconnu** (1947) -film musical con Tino Rossi- o incluso la más personal de sus películas hasta ese momento: **Les Amants de Vérone** (1948). En esta última traspone la historia de *Romeo y Julieta* al transcurso del rodaje precisamente de una adaptación de esa obra de Shakespeare, servido por un espléndido reparto que incluye a Serge Reggiani, Anouk Aimée y Pierre Brasseur, la fotografía de Henri Alekan y un primer guión de Jacques Prévert. Sin embargo, es a partir de **Justicia cumplida** (*Justice est faite*, 1950) cuando se abre el primer ciclo judicial de la filmografía de Cayatte, siempre con la presencia de Charles Spaak en el guión. Ahí se aborda un caso de eutanasia a través de las vivencias de los jurados que deben juzgarlo, introduciendo su punto de vista reivindicativo de una justicia ni ciega ni mecánica. Acusado de proponer filmes "de tesis" y de demagogia Cayatte prosigue la serie con **No matarás** (*Nous sommes tous des assassins*, 1952), presentando ahora el caso de un delincuente -en una gran interpretación de Mouloudji- surgido de la miseria de los *bidonvilles* parisinos e iniciado en el delito en el ambiguo ambiente de la lucha resistente, que prosigue su carrera criminal tras el fin de la guerra; de hecho el film pone el acento en relación a la pena de muerte a la que es condenado el protagonista, derivando el debate sobre su existencia y dejando abierto el final en función de un hipotético indulto del Presidente de la República. Mucho más alambicado es el argumento de **Avant le déluge** (1953), ya que el motivo del atraco que deriva en asesinato -la idea de huir a una isla del Pacífico por el pánico provocado por la Guerra de Corea- es muy débil y sus consecuencias internas en la banda y luego judiciales no son menos forzadas. En cuanto a **El dossier negro** (*Le Dossier noir*, 1955) también nos ofrece la complicada historia de una investigación policial en torno a la muerte del autor de un *dossier* que perjudica a un importante empresario; el error en considerar como asesinato lo que en realidad fue una muerte no provocada acaba conduciendo al suicidio de uno de los afectados. Con **Ojo por ojo** (*Oeil pour oeil*, 1957) Cayatte abandona el ámbito judicial y policial para plantear una historia de venganza por parte de un viudo contra el médico que desatendió a su esposa, pero con el elemento exótico añadido de situar la acción en Beirut y alrededores. Todavía **Le Miroir à deux faces** (1958), con Bourvil y Michèle Morgan encabezando el reparto, propone un argumento más disparatado, con su historia de un maestro que escoge como esposa a una mujer de desgraciado físico para garantizarse su fidelidad y que acabará matando al cirujano que le restituye una inesperada belleza. Y **El paso del Rhin** (*Le Passage du Rhin*, 1960) también pretende reflexionar sobre las dos actitudes y vicisitudes tan diferentes que representan dos hombres que han vivido juntos la deportación a Alemania tras la derrota de 1940 y se reencontrarán terminada la guerra. La mezcla de denuncia del mal funcionamiento de las instituciones y de sensacionalismo aplicado a unos personajes y situaciones muchas veces inconsistentes lastran las posibles virtudes del primer Cayatte, que sólo en contadas ocasiones se verán paliadas en su producción posterior, que incluye algunos éxitos comerciales tan sensibles como **La vida conyugal** (*La Vie conjugal*, 1964), **Los riesgos del oficio** (*Les Risques du metier*, 1968), **Morir de amor** (*Mourir d'amour*, 1970) o **No hay humo sin fuego** (*Il n'y a pas de fumée sans feu*, 1973).

OTRAS PELÍCULAS: **Lo quiso el azar** (*La Fausse maitresse*, 1942), **Sérenade aux nuages** (1945), **La Revanche de Roger La Honte** (1946), **Le Dessous des cartes** (1947), **Retour à la vie** (1949), **Dos son culpables** (*La Glaive et la balance*, 1962).

J. E. M.

CHENAL, Pierre (Bruselas, 1904 - París, 1990)

Pierre Cohen, conocido como Pierre "Chenal", entra en contacto con el cine como cartelista gracias a su diploma en "Artes y Oficios", y con cierta experiencia como periodista y autor del libro *Drames sur celluloïd* (1929). Sus primeras realizaciones son cinco cortometrajes realizados entre 1927 y 1932, que van desde el didactismo cinematográfico al realismo social a lo MacOrlan. En 1933 dirige su primer largometraje, **La Rue sans nom**, basado en Marcel Aymé, pero sus títulos más resonantes en esa época son adaptaciones de Dostoiesvki -**Crimen y castigo** (*Crime et chatiment*, 1935)-, Achard -**Coartada** (*L'Alibi*, 1937)-, Pirandello -**Él fue Matías Pascal** (*L'Homme de nulle part*, 1937)- y sobre todo **Le Dernier tournant** (1939), primera adaptación de *The Postman Always Rings Twice*, la novela de James M. Cain. Movilizado en 1939 y desmovilizado al año siguiente, pasa dos años retirado del cine en el *Midi* francés y luego se expatria en Argentina y Chile, donde dirige algunas películas antes de retornar a Francia. El relativo éxito de **La feria de las quimeras** (*La Foire aux chimères*, 1946) y **Clochemerle** (1948) le conducen de nuevo a Argentina y Chile, donde intensifica su gusto por el film policíaco. De tal forma que, de nuevo en Francia, dirige **Rafles sur la ville** (1957), **La Bête à l'affut** (1959) y **L'Assassin connaît la musique** (1963), que sin embargo no se sitúan entre las mejores obras del género. Probablemente en el caso de Chenal se asiste al progresivo decrecimiento del interés de su cine. Sin haberse situado jamás en la primera línea -la de los Renoir, Carné, Duvivier o Feyder-, sus filmes de los años treinta ofrecen mucho más interés que su obra posterior, aunque tan sólo sea por los grandes intérpretes que aparecen

en ellos: Louis Jouvet, Robert Le Vigan, Michel Simon, Pierre Blanchar, Viviane Romance o Albert Préjean. Luego de su oscura primera etapa en el Cono Sur, ni la presencia de Von Stroheim como protagonista de **La feria de las quimeras**, ni el carácter de *best-seller* de **Clochemerle**, consiguen que pueda volver a arrancar su carrera francesa con un nivel equivalente al de preguerra, por lo que su obra de los años cincuenta pasa muy desapercibida antes de caer en el más manido cine de género con el que cierra su carrera en 1969.

OTRAS PELÍCULAS: **Todo un hombre** (1942), **Se abre el abismo** (1944), **El muerto falta a la cita** (1944), **El viaje sin regreso** (1945), **Sangre negra** (1949), **El ídolo** (1951), **Confesión al amanecer** (1953), **Section des disparus** (1956), **Les Jeux dangereux** (1958), **Les Nuits de Raspoutin** (1960).

J. E. M.

CHRISTIAN-JAQUE (París, 1904 - Boulogne-Billancourt, 1994)

Tras estudiar Bellas Artes, Christian Modot (ese es su verdadero nombre) comienza a trabajar como cartelista antes de convertirse en asistente, entre otros, de A. Hugon y J. Duvivier. Su ritmo de trabajo es sorprendente: 31 filmes entre 1932 y 1945; 29, en el periodo que nos ocupa; 16 más en los años sesenta-setenta, además de una serie de trabajos para televisión a partir de 1969. Su obra, siempre marcada por la pulcritud de un buen artesano que supo muy a menudo sacar el máximo partido posible a sus heterogéneas propuestas, atraviesa medio siglo del cine francés. Su éxito popular corrió paralelo a la habilidad de sus puestas en escena y títulos tan destacables como **Les Disparus de Saint-Agil** (1938) y **L'Enfer des ânges** (1939) le permiten seguir dirigiendo durante la Ocupación. De hecho, **L'Assassinat du Père Noël** (1941), que recrea una trama policial en un paisaje nevado de cuento de Navidad, es la primera película producida por la Continental, la productora nazi. Pese a los filmes que realizó para ella, nunca se involucró con los ocupantes, hasta el punto de que **Sinfonía fantástica** (*La Symphonie fantastique*, 1942), una correcta biografía de Berlioz, fue alabada técnicamente por el propio Goebbels, que, sin embargo, prohibió su exhibición en Alemania por fomentar el nacionalismo francés. Su película bisagra entre el final de la Ocupación y la Liberación es **Sortilèges** (1944), un duro retrato del mundo rural (en este caso Aubergne), en el que se entrecruzan odios y arreglos de cuentas. Los diálogos de Prévert contribuyen a una imagen tan alejada de esa Francia de provincias que tanto alababa Pétain, como la que Becker había retratado en **Goupi Mains Rouges** (1943), aunque no llegue a la maestría de esta. Sus dos primeras películas en la Francia libre forman parte de lo mejor de su obra. **Boule de suif** (1945), en la que adapta a Maupassant, y, concebida durante la Ocupación, traza un claro paralelismo entre la invasión nazi y la que en 1870 llevaron a cabo en Francia las tropas de Bismark. El tono de comedia da pie a una causticidad que no sólo critica la represión prusiana, sino que arremete con la alta burguesía, incapaz de tener más patria que sus propios intereses. Frente a ellos, la prostituta que da título a la película y un irónico anarquista representan la resistencia popular. Por su parte, **El espectro del pasado** (*Un revenant*, 1946) lanza de nuevo sus dardos contra la alta burguesía (esta vez de Lyon), a través de la venganza de un director de ballet (impresionante Louis Jouvet en su vuelta a las pantallas francesas) de un suceso acaecido veinte años antes. Su gran triunfo popular, **Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*, 1952), es una muestra de su habilidad en todo tipo de géneros. Al encanto del personaje creado por Gérard Philipe se añade una afortunada mezcla de romanticismo, humor y aventuras. Se muestra mucho menos afortunado con las acartonadas recreaciones históricas realizadas a la gloria de su esposa, la actriz Martine Carol: **Lucrèce Borgia** (1953), **Madame du Barry** (1954) y **Nana** (*Nana*, 1955).

OTRAS PELÍCULAS: **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse de Parme*, 1948), **De hombre a hombres** (*D'homme à hommes*, 1948), **Singoalla** (*Singoalla*, 1949), **Souvenirs perdus** (1950), **Barbe-Bleue** (1951), **Blaubart** (1951), **Adorables criaturas** (*Adorables créatures*, 1952), **Destinées** (episodio *Lysistrata*, 1954), **Si tous les gars du monde** (1956), **Nathalie** (1957), **La Loi c'est la loi** (1958), **Babette se va a la guerra** (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1959).

J. A.

CIAMPI, Yves (París, 1921 - 1982)

Hijo de un pianista y una violinista, deja la medicina tras algunas incursiones en el cine *amateur*. Asistente de J. Dréville y A. Hunebelle, comienza su carrera como realizador en 1945 con **Les Compagnons de la gloire**. Pese a haber realizado ya el curioso film policíaco **Un Certaine monsieur** (1949), protagonizado por Louis Seigner y con un Louis de Funès todavía en tareas de actor secundario, no es reconocido por la crítica hasta **Un grand patron** (1950), centrada en el tema de la profesión médica y sus servidumbres, en torno a un famoso cirujano que ve cómo su hijo pierde la vocación por sus estudios de medicina, que decide abandonar tras un diagnóstico equivocado. De nuevo se acercará a su antigua profesión, esta vez centrándose en un médico que desafía su práctica oficial para convertirse en un curandero, en **Le Guérisseur** (1954), actividad que volverá a dejar para volver a la medicina tradicional después de ser incapaz de salvar a la mujer de la que está enamorado. La seguridad que le proporciona el conocimiento directo del mundo que refleja en estas dos películas y un cada vez mayor dominio de la técnica le convierten, si no en un autor consagrado, sí en un profesional solvente y respetado. Con **Les Héros sont fatigués** (1955) se declara a favor de la reconciliación francoalemana, al mostrar a dos antiguos enemigos, aviadores de cada uno de los bandos (Yves Montand y Curd Jürgens, este último premio de interpretación en el Festival de Venecia de ese año), reunidos en una aventura en torno al tráfico de diamantes, desarrollada en un país africano que acaba de conseguir la independencia, en la que se mezcla una historia de amor con final amargo. **Typhon sur Nagasaki** (1957), la primera coproducción francojaponesa, aborda de nuevo, en cierto modo, el tema de la reconciliación, esta vez centrada en una historia de amor triangular, la del ingeniero francés interpretado por Jean Marais, que se debate entre una periodista francesa de paso por la ciudad asolada por la bomba atómica (Danielle Darrieux) y una joven japonesa (Kishi Keiko, que acabaría casándose con el propio Ciampi), que finalmente morirá en sus brazos como consecuencia del tifón. Además de por su habitual habilidad para el estudio psicológico de los personajes (pese a un guión desigual, a veces un tanto esquemático), **Typhon sur Nagasaki** destaca por su dominio de la técnica con una fotografía y unos efectos especiales en las secuencias finales impecables. Sus trabajos cinematográficos se espaciarán cada vez más durante los sesenta, hasta acabar refugiándose en la televisión.

OTRAS PELÍCULAS: **Suzanne et ses brigands** (1948), **Le Plus heureux des hommes** (1952), **El esclavo** (*L'Esclave*, 1953), **Cuando el viento sopla** (*Le Vent se lève*, 1959).

J. A.

CLAIR, René (París, 1898 - 1981)

Cuando René Chomette, "René Clair" en el mundo del cine, regresa a Francia en 1946, llevaba más de diez años fuera del país. En puridad no cabe, pues, considerarle un exilado, sino un emigrado laboral -gracias al éxito y prestigio obtenido por sus primeros filmes sonoros- a Gran Bretaña que, eso sí, una vez iniciada la guerra da el salto a Hollywood (lo que le valdrá la retirada de la nacionalidad por el régimen de Vichy), donde títulos como **La llama de Nueva Orleans** (*The Flame of New Orleans*, 1941), **Me casé con una bruja** (*I Married a Witch*, 1942) o **Sucedió mañana** (*It Happened Tomorrow*, 1944) no llegan a alcanzar los logros de filmes como **Bajo los techos de París** (*Sous les toits de Paris*, 1930), **El millón** (*Le Million*, 1931), **Viva la libertad** (*À nous la liberté*, 1931), **14 de julio** (*Quatorze juillet*, 1933) y **El último millonario** (*Le Dérnier milliardaire*, 1934). De todas formas, cuando Clair vuelve a Francia sigue

siendo el nombre más conocido del cine francés para el público y el más prestigioso para la crítica más convencional. Bajo esa indiscutida condición comenzará su segunda etapa francesa, iniciada con un emotivo y simpático homenaje al propio cine en **El silencio es oro** (*Le Silence est d'or*, 1947), cuya leve historia se inscribe en la primera década del siglo XX, en los años heroicos del cine francés, más en la línea de Feuillade que de Méliès, como constata el historiador Georges Sadoul. Su siguiente film, **La belleza del diablo** (*La Beauté du diable*, 1949), reúne a dos monstruos del cine francés de diferentes generaciones, Michel Simon y Gérard Philipe, en una ambiciosa aproximación al mito de Fausto. Más ligera es **Bellas de noche** (*Les Belles de nuit*, 1952), donde se reúne un equipo paradigmático del cine francés: el fotógrafo Thirard, el decorador Barsacq, el músico Van Parys y el insustituible Gérard Philipe, bien acompañado por Martine Carol y Gina Lollobrigida. Sin llegar a satisfacer la intención de hacer una *"**Intolerancia** en comedia"* -Clair *dixit*- logra un brillante *divertimento* a través de los sueños de ese joven y tímido provinciano cuyos sueños le permiten transitar por diversas épocas (1900, 1830 y 1793) y conocer a otras tantas maravillosas mujeres. En esa línea, **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*, 1955) toma su origen en la novela de René Fallet *La Grande ceinture*, que nos sitúa en las vísperas de la Gran Guerra en una guarnición de provincia, donde un galante oficial (Gérard Philipe de nuevo) apuesta que seducirá a una modista divorciada (la consagrada Michèle Morgan), lográndolo, enamorándose de ella y perdiéndola cuando se entera del origen de la relación, al mismo tiempo que la tropa marcha hacia unas maniobras... o hacia la guerra. Mayor ambición y negrura plantea **Puerta de las Lilas** (*Porte des Lilas*, 1957), donde Pierre Brasseur, Georges Brassens y Henri Vidal viven una historia de amistad y muerte, heredera de los momentos felices del "realismo poético", aunque ofreciendo ya un cierto desfase respecto al clima que lo vio nacer. Tras intervenir en diversos films colectivos con algún episodio, Clair cerró su carrera con **Todo el oro del mundo** (*Tout l'or du monde*, 1961) y **Fiestas galantes** (*Les Fêtes galantes*, 1965). Pero a esas alturas el cineasta ya estaba más allá del bien y del mal, convertido en "inmortal" al ser el primer hombre de cine ingresado en la *Académie Française* el 16 de junio de 1960, justo en plena eclosión de la *Nouvelle Vague*, de la que tan lejos se situaba el director de **Entr'acte** (1924). Pero esos honores no ocultan que la obra de René Clair desde la posguerra está más allá del tiempo, de su tiempo, fijada ya como un jalón indiscutible pero poco menos que improductivo de la historia del cine contemporáneo, a diferencia de los Renoir, Vigo o incluso Carné, que sin duda le han desplazado del imaginario de cineastas y público.

J. E. M.

CLOCHE, Maurice (Commercy, 1907 - Burdeos, 1990)

Tras iniciarse como actor en filmes de R. Boudrioz y J. de Baroncelli, comienza a dirigir a finales de los años treinta. Entre 1945 y 1960 realiza casi treinta películas. Su cine posee una marcada tendencia a las historias "edificantes" con marcado *"olor a sacristía"*, según definición de un crítico de la época. En sus películas se mezclan incursiones en todo tipo de bandas de delincuentes, criaturas perdidas que siempre encuentran una mano salvadora, toques de comedia ligera, familias desestructuradas, terribles melodramas y truculencias varias. Véanse, brevemente, los argumentos de títulos como **Monsieur Vincent** (*Monsieur Vincent*, 1947), basado en una obra de Anouilh, en torno a un abad que dedica su vida a ayudar a los pobres; **Docteur Laennec** (1948), que narra la entrega de un médico al estudio de la tisis después de que su hermano muera de esa enfermedad; **La portera de la fábrica** (*La Porteuse du pain*, 1949), melodrama en toda regla en torno a un hombre condenado por un asesinato que no ha cometido y que consigue evadirse tras veinte años en prisión, con la obsesión de vengarse y encontrar a los hijos de los que fue separado a raíz de su condena; **Né de père inconnu** (1950), un film de argumento judicial en el que la tesis es la dificultad para salir adelante de los hijos de padres desconocidos; **Domenica** (1951), la historia de un joven estudiante en Córcega y sus escarceos con una joven casada y casquivana; **Moineaux de Paris** (1952), en la que un joven huérfano pugna por recuperar el medallón de su abuela; **Fuego en la selva** (*Un missionaire*, 1952), o la odisea de un misionero en África que acaba recuperando la fe provocada por el poco éxito de su apostolado; **Adorables démons** (1956), que narra las peripecias detectivescas de un marido que debe probar la falsedad de las acusaciones de infidelidad de que es objeto; **Marchand des filles** (1957), protagonizada por una joven que huye de su casa ante los malos tratos de su padrastro y que acaba viéndose mezclada en una trama de tráfico de drogas y de trata de blancas; **Prisons de femmes** (1958), o la historia de una antigua prostituta rehabilitada, encarcelada injustamente por la muerte de su marido, que acabará demostrando su inocencia; **Las hijas de la noche** (*Les Filles de la nuit*, 1958), en la que un sacerdote se enfrenta a un grupo de delincuentes para salvar de su influencia a un grupo de prostitutas; **Le Fric** (1958), en torno a una serie de disputas alrededor de un lote de piedras preciosas, en la que la justicia se impondrá a los malhechores; **Bal de nuit** (1959), un melodrama en torno a una joven con problemas con su familia, que finalmente morirá de forma trágica... Una curiosidad: la coproducción hispanoitaliana **Noches andaluzas / Nuits andalouses** (1953), una pobre intriga cargada de folclorismo, que cuenta en su reparto con actores como José Isbert y Mario Cabré. Su habilidad para trenzar esas historias le valió el reconocimiento popular al tiempo que el desdén de la crítica.

OTRAS PELÍCULAS: **Vingt-quatre heures de perm'** (1945), **L'Invité de la onzième heure** (1945), **Jeux des femmes** (1946), **Coeur de coq** (1947), **La Cage aux filles** (1949), **Peppino y Violeta** (*Peppino et Violetta*, 1950), **Rayés des vivants** (1952), **Quand vient l'amour** (1957), **Ça aussi c'est Paris** (1957).

J. A.

DAQUIN, Louis (Calais, 1908 - París, 1980)

La carrera cinematográfica de Louis Daquin viene marcada por su militancia política y sindical en el marco del PCF, con la ambigüedad que ello significa en el cine francés de la posguerra mundial: de una parte su meritoria labor militante, pero de otra su radical corporativismo que tanto restringió el acceso a la profesión de numerosos jóvenes. De su actividad periodística pasa rápidamente al cine en 1932 como ayudante de Chenal, Duvivier, Grémillon, Gance y Ozep, ejerciendo también como montador y director de producción. Aquel a quien Roger Boussinot llamaría *"el cineasta estaliniano francés nº 1"* debuta como director en plena Ocupación con **Nous les gosses** (1941), un notable éxito de crítica y público en su aproximación al ambiente de una escuela primaria. A continuación, simultanea la dirección de varios filmes policíacos con su labor clandestina en la Resistencia, a pesar de que **Nous les gosses** -con diálogos de Marcel Aymé- había sido patrocinado por Georges Lamirand, secretario general de la Juventud de Vichy. Terminada la guerra adapta un melodrama histórico de Victorien Sardou -**Patrie** (1945)- donde propone la vinculación entre la resistencia antiespañola en el Flandes del XVII y la Resistencia antinazi, pero sobre todo destaca como presidente de la productora CDG (*Coopérative Générale du Cinéma*) y vicepresidente del Sindicato de Técnicos Cinematográficos. Con **Le Point du jour** (1949) alcanza su mayor altura ofreciendo en esta historia situada en el ambiente minero del Norte francés una de las más acabadas muestras occidentales del "realismo socialista" importado de la Unión Soviética. A partir de un guión de Roger Vailland y del cineasta soviético Vladimir Pozner, deriva el protagonismo hacia el colectivo de los mineros, sacralizando el trabajo y considerando como traición de clase el deseo de abandonar esa vida por parte del protagonista, que finalmente se reinsertará en su condición de clase y en la tradición familiar. La naturaleza partidista de este film -confirmada por pioneros trabajos militantes como los cortometrajes **Nous continuons la France** (1946) y sobre todo **La Grande lutte des mineurs** (1948)- le dificulta encontrar producción para sus siguientes proyectos, entre los que sólo destaca **Maître après Dieu**

(1951), epopeya de salvación de un grupo de judíos huidos de la Alemania nazi, pero también le abre las puertas de ciertos estudios extranjeros, donde rueda en Austria y Rumanía algunos filmes como **Bel Ami** (1954) y **Les Chardons du barragon** (1957) a partir de Maupassant y Balzac respectivamente. Sin embargo, el regreso a su país no significará una mejor acogida, reafirmando esa condición de funcionario del cine por encima de sus valores creativos; una condición que se reafirma por su cargo como jefe de estudios del IDHEC, centro que dirigirá en 1970.

OTRAS PELÍCULAS: **Madame et la mort** (1943), **Le Voyageur de la Toussant** (1943), **Premier de cordée** (1944), **Les Frères Bounquinquant** (1947), **La Bataille de la vie** (1949), **Le Parfum de la dâme en noir** (1949), **Les Arrivistes** (1959), **La Foire aux cancres** (1963).

J. E. M.

DASSIN, Jules (Middeleton, Connecticut, 1911)

Primero actor y colaborador radiofónico, debuta como realizador cinematográfico con el cortometraje **The Tell-Tale Heart** (1941), basado en el relato de Poe, cuyo vanguardismo un tanto trasnochado le supuso un contrato con la MGM, para la que dirigiría sus siete primeros largometrajes. Poco a poco va afianzándose en la realización de una serie de filmes, en los que predominan el realismo y una serie de atmósferas opresivas y violentas que tienen como habitual escenario la sordidez de los bajos fondos de las ciudades que, sin duda, provienen de los recuerdos de su infancia en Harlem. Entre esas películas destacan títulos como **Brute Force** (1947), **La ciudad desnuda** (*The Naked City*, 1948) y, sobre todo, **Noche en la ciudad** (*Night and the City*, 1950), rodada en Londres cuando su nombre empezaba a asimilarse a la lista negra propiciada por la "caza de brujas" del senador McCarthy. Tras un intento frustrado de volver a trabajar en Hollywood, se traslada a Francia para dirigir **El enemigo público nº 1** (*L'Ennemi public n° 1*, 1953), comedia policíaca protagonizada por Fernandel y Zsa Zsa Gabor. Sin embargo, esta se niega a participar en la película (que finalmente dirigirá Henri Verneuil en 1953) si el realizador es alguien sospechoso de comunista. No conseguirá debutar en el cine francés hasta 1955 con **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*), su mejor película tras abandonar el cine americano. **Rififi** recupera los submundos de sus mejores títulos, esta vez con un París (mitad real, mitad resultado de la espléndida recreación en estudio de Alexandre Trauner) en el que se enfrentan dos bandas rivales. Muy libre adaptación de la novela de Auguste Le Breton, que protestó airadamente ante el guión de Dassin, en la película vuelve a reinar la violencia que había impregnado su mejor cine hasta entonces, siempre mostrada en planos largos o directamente en *off*. Una galería de perdedores, entre los que destaca la gran interpretación de Jean Servais, que volvería a ser el protagonista de su siguiente película, **El que debe morir** (*Celui qui doit mourir*, 1956), se deslizan por una ciudad sombría, víctimas de un destino que irá acabando con ellos uno a uno. La concisión como estilo, el realismo como método y una agria desesperanza, convierten **Rififi** no sólo en un éxito de crítica y público, sino en una de las fundadoras, con **Touchez pas au grisbi** (Jacques Becker, 1954), de un nuevo tipo de cine policíaco en Francia. La larga secuencia del robo a la joyería, casi media hora sin diálogos ni ningún tipo de apoyo musical, con un montaje perfecto y un detallismo que recuerda al propio Becker, es sencillamente magistral. Sus dos siguientes películas serán coproducciones francoitalianas. La primera, **El que debe morir**, rodada en Francia, se centra en un maniqueo enfrentamiento entre un grupo de griegos de Asia Menor que huyen de la violencia turca y los poderes fácticos del pueblo en el que intentan refugiarse, finalmente aliados del ejército turco. El trasfondo religioso, ya existente en la novela *Cristo de nuevo crucificado*, de Nikos Kazantzakis, en la que se basa, cortocircuita el canto a la rebelión popular contra la opresión que pretende Dassin y que se diluye en unos diálogos grandilocuentes y poco creíbles. Es, además, la primera película para la que contará con Melina Mercouri, protagonista de casi todas sus películas posteriores y con la que acabará casándose. Si **El que debe morir** contiene, pese a todo, un discurso voluntarioso y momentos destacables, **La ley** (*La Loi / La legge*, 1958), naufraga rotundamente en su intento de mostrar un sur de Italia opresivo y plagado de odios ancestrales, con una mezcla de típica comedia italiana, drama amoroso y su habitual dosis de crítica social. Con **Nunca en domingo** (*Pote tin kyriaki*, 1959), esta vez rodada en Grecia, obtiene el mayor éxito comercial de su carrera. Con una portentosa Melina Mercouri en el papel de la prostituta Illya, su canto a la sensualidad mediterránea está muy por encima de una supuesta crítica (en palabras del propio Dassin) al intento norteamericano de imponer su *American Way of Life*, representada por el filósofo de andar por casa que interpreta, con poca fortuna, el propio Dassin, que ya había interpretado al traidor César en **Rififi** y que volvería a intervenir en dos de sus películas posteriores a este período: **Fedra** (*Phaedra*, 1961) y **Promesa al amanecer** (*Promise at Dawn*, 1970). En el recuerdo de **Nunca en domingo** quedará indeleble la siempre exquisita música de Manos Hadjidakis.

J. A.

DECOIN, Henri (París, 1896 - 1969)

Tras dirigir algunas de las versiones francesas de los estudios alemanes de la UFA, primero, y más tarde en Hollywood, esta vez acompañado por su esposa, la actriz Danielle Darrieux, debuta como realizador en 1933. Dirigirá nueve películas en los años anteriores a la entrada de los nazis en París, varias de ellas comedias protagonizadas por Darrieux. Sumamente prolífico, realizará otros seis filmes durante la Ocupación, los cuatro primeros para la productora de los alemanes, la Continental, entre los que destacan **La primera cita** (*Premier rendez-vous*, 1941), la última con Darrieux antes de que decidiesen separarse (aunque más adelante volvería a contar con ella en varios de sus filmes), y, sobre todo, **Les Inconnus dans la maison** (1942), película que sería prohibida tras la Liberación, al tiempo que su figura quedaría en entredicho durante años. Esto no impide que en 1946 vuelva a la dirección con **La Fille du diable** (1946), protagonizada por Pierre Fresnay, otro sospechoso de colaboracionismo. Si el cine de Decoin carece de una propuesta personal que le convierta en un autor contrastado, lo cierto es que se trata de uno de los mejores artesanos del cine francés de los años cuarenta y cincuenta, realizador de un puñado de películas más que estimables. Aunque abordó varios géneros, sin duda sus mejores aportaciones se encuentran en el cine policíaco. Con **La Verité de Bébé Donge** (1952), adapta por tercera vez a Simenon -antes lo había hecho con la citada **Les Inconnus dans la maison** y **L'Homme de Londres** (1943), la menos lograda de los tres-. **La Verité de Bébé Donge** deja de lado la intriga habitual: desde el principio sabemos que el agonizante protagonista (un perfecto Jean Gabin) ha sido envenenado por su esposa (Danielle Darrieux) y el suspense se centra en saber si el protagonista acabará muriendo, con lo que su mujer será condenada por asesinato, o se salvará, posibilidad ante la que la propia víctima ha convencido a todos, incluido el juez de instrucción, de que consideren el envenenamiento como un accidente alimentario. Estructurada en forma de alternados *flashback*, la película se centra en los recuerdos del protagonista, que sólo en su lecho de muerte es consciente de que ha sido él mismo el que ha provocado la decisión de su mujer, con su continuo desprecio hacia un amor al que él ha correspondido con continuas infidelidades, a lo que se añade una corrosiva crítica hacia la alta sociedad francesa, que muestra en toda su hipocresía. Amor y muerte se unen en otros dos notables títulos realizados en 1947: la incomprensiblemente relegada al olvido **Non coupable**, con un espléndido Michel Simon, un atípico médico que acaba encadenando varios asesinatos, provocados por el miedo a perder a su amante, que acabará siendo su última víctima, al tiempo que asistimos a la acerada crítica de una cerrada y falsa sociedad provinciana; y **Les Amants du Pont Saint-Jean**, que parte de una aparente y sencilla historia de amor, que desembocará en la muerte accidental de la protagonista por su marido (de nuevo Michel Simon, impecable), desarrollada en dos pequeños

pueblos en las opuestas orillas del Ródano. El cine policíaco de Decoin limita con la comedia juvenil en la interesante **Dortoir des grandes** (1953), ambientada en un internado de señoritas de lujo, en la que el realizador se atreve a explicitar las relaciones lésbicas entre una profesora y una de sus alumnas, y con la parodia del cine de espías en la mucho menos lograda **Natalia, agente secreto** (*Nathalie, agent secret*, 1959), pero también se encuentra en su estado puro en títulos tan notables como **París a medianoche** (*Entre onze heures et minuit*, 1949) y, sobre todo, **Razzia sur la chnouf** (1954), uno de sus filmes más negros, de nuevo con Gabin, esta vez como policía que se introduce en una banda de narcotraficantes para conseguir, finalmente, desarticularla, no sin que antes la violencia y la muerte se muestren con la mayor crudeza que pueda verse en toda su filmografía. En otro terreno, merece ser resaltada **Tres telegramas** (*Trois télégrames*, 1950), la sencilla historia de un joven cartero que pasa toda una noche buscando tres telegramas perdidos tras un accidente en un barrio parisino y que recuerda, dentro de la llamada comedia neorrealista a la francesa, a **Seul dans Paris** (Hervé Bromberger, 1951).

OTRAS PELÍCULAS: **Le Café du cadran** (1947), **Les Amoureux sont seule au monde** (1948), **Au grand balcon** (1949), **Clara de Montargis** (1951), **El deseo y el amor / Le Désir et l'amour** (1952), **El tirano de Toledo** (1953), **Les Intrigantes** (1954), **Secrets d'alcôbe** (1954, el episodio *Le Billet de logement*), **Bonnes à tuer** (1954), **L'Affaire des poisons** (1955), **Folies-Bergère** (1956), **Le Feu aux poudres** (1957), **Todos pueden matarme** (*Tous peuvent me tuer*, 1957), **Oh, los hombres** (*Charmants garçons*, 1957), **La Chatte** (*La Chatte*, 1958), **Pourquoi viens-tu si tard?** (1959).

J. A.

DHÉRY, Robert (Héry, 1921 - La Plaine Saint-Dénis, 2004) Robert Forrey, que tomó el seudónimo de Robert Dhéry en homenaje al pueblo de su infancia, comienza su trayectoria artística en el circo a los catorce años; luego desarrolla estudios teatrales inconclusos en el Conservatorio, centrándose en la actividad teatral como autor, actor y director con algunos grandes éxitos: *Branquignol* (1948) -nombre que toma la *troupe* teatral por él montada-, *Dugud* y *La Plume de ma tante*. Debuta en el cine como actor en 1941, interviniendo por ejemplo en **Remorques** (Jean Grémillon, 1941) y **Les Enfants du paradis** (Marcel Carné, 1945), pero también en un film tan comercial como **Les Aventures des pies nickelés** (1948), casi siempre al servicio de personajes poéticos, casi lunáticos. Pasa a la dirección en 1949, adaptando su **Branquignol** sin alcanzar un éxito equivalente al teatral. Algo semejante ocurre con sus siguientes filmes, **La Patronne** (1949), **Bertrand coeur-de-lion** (1950) y **Ah, les belles bacchantes** (1954), que resultan poco menos que intrascendentes en taquilla. Ante ello, Dhéry tarda diez años en retornar al cine, con **La bella americana** (*La Belle américaine*, 1961), obteniendo ahora sí un gran éxito, que será prolongado por **Allez-France** (1965). Entre tanto se dedica a recorrer Gran Bretaña y Estados Unidos representando *Branquignol* y *La Plume de ma tante*. El empeño de Dhéry de llevar el típico *non-sense* de la comedia americana no acabó de cuajar hasta su cuarta película, **La bella americana**, donde contó con la presencia de su esposa, la actriz Colette Brosset. Posteriormente su carrera cinematográfica declinó, tanto en su faceta de director como en la de actor, aunque intervino en algunos filmes de Christian de Chalonge y Bertrand Tavernier.

J. E. M.

DIAMANT-BERGER, Henri (París, 1895 - 1972) Periodista, funda y dirige el semanario *Le Film*, donde escribirá sus primeras críticas Louis Delluc, el "padre" de la crítica francesa. Comienza a dirigir en 1915 con **Le Lord ouvrier** y entre sus primeros filmes destaca su versión muda de **Les Trois mousquetaires** (1921) y su continuación **Vingt ans après** (1922), de las que realizará un *remake* menos afortunado en 1933, y, sobre todo, **Arsène Lupin, detective** (1937), con Jules Berry como protagonista. Tras una década sin ponerse tras la cámara, realiza **La Maternelle** (1948), quizás su mejor película de este período, un melodrama en torno a una joven que, tras quedarse huérfana y ser abandonada por su novio, se entrega a su trabajo como mujer de la limpieza de una guardería. En su cine predominan las comedias, género en el que sus mayores éxitos fueron **Mon curé chez les riches** (1952) y **Mon curé chez les pauvres** (1956), protagonizadas por el abate Pellegrin, un cura bonachón interpretado por Yves Deniaud, que se ve envuelto en la recomposición de un matrimonio en la primera de ellas y en la recuperación de una valiosa talla de Cristo en la segunda. En 1951 dirige un correcto film biográfico, **Monsieur Fabre**, dedicado a ensalzar la figura del célebre entomólogo Jean-Henri Fabre. Tras **Messieurs les ronds de cuir** (1959), se dedica exclusivamente a la producción de comedias dirigidas por Robert Lamoureux, Robert Dhéry y Jean-Pierre Mocky.

OTRAS PELÍCULAS: **Le Chasseur de chaz Maxim's** (1953), **La Madone des sleepings** (1955), **C'est arrivé à Trente-six chandelles** (1957).

J. A.

DRÉVILLE, Jean (Vitry-sur-Seine, 1906 - Vallangoujard, 1997) Cartelista y fotógrafo, realiza sus primeros cortometrajes *amateurs* a finales de los años veinte, mientras dirige la revista *Cinégraphie*. Tras su primer largometraje, **Pomme d'amour** (1929), realiza una serie de comedias, de una destacable factura técnica, basadas en obras de Roger Ferdinand, consiguiendo el mayor éxito de su primera época con **El jugador de ajedrez** (*Le Jouer d'échecs*, 1938), *remake* del film mudo del mismo título, dirigido por Raymond Bernard en 1927. Su primera película de este período es **La Cage aux rossignols** (1945), que supone el comienzo de su colaboración con el cantante, actor y guionista Noël-Noël, que proseguirá con **Los pelmazos** (*Les Casse-pieds*, 1948), sus dos *sketches* de **Retour à la vie** (1949), su episodio de **Los siete pecados capitales** (*Les Sept péchés capitaux*, 1952), **Se ha perdido un sputnik** (*À pied, à cheval et en spoutnik*, 1958) y, más adelante, **La Sentinelle endormie** (1966). Se trata, en general, de comedias sin grandes pretensiones autorales, pero en las que destacan una sutil ironía y los brillantes diálogos de Noël-Noël. Si **Los pelmazos** fue su éxito más rotundo, no dejan de tener interés los dos episodios que realiza para **Retour à la vie**, un film en el que se narran diversas historias sobre la vuelta a casa de distintos personajes, prisioneros o deportados, tras el final de la guerra. Si en *Le Retour de René*, la protagonizada por Noël-Noël, se ironiza sobre la idea del supuesto héroe manejado por las autoridades, que acabará convirtiéndose en una comedia de enredo, *Le Retour de Louis* es menos complaciente, pese a su final "feliz", al centrarse en las vejaciones que la joven alemana con la que se ha casado Louis durante la guerra sufre por parte de sus "buenos vecinos". También se internó en el terreno del drama: si en **La Ferme du pendu** (1945), retrata la sordidez de la vida en una granja, dominada por la violencia, las violaciones y las maneras despóticas del mayor de los cuatro hermanos protagonistas, en **Le Visiteur** (1946) anticipa la idea de la vuelta de un hijo pródigo. Se trata del retorno al hospicio en que se crió de un "respetable" abogado, tras el que en realidad se esconde un asesino al que persigue la policía. Frecuentó con habilidad el cine de acción con varias películas dedicadas al mundo de la aviación -**Escale à Orly** (1953) u **Horizons sans fin** (1955)- o a la todavía reciente guerra mundial. En este último terreno destacan **Le Grand rendez-vous** (1950), sobre el desembarco norteamericano en África del Norte, y, sobre todo, **La Bataille de l'eau lourde** (1948). Esta última se centra en un hecho real, una serie de acciones de la Resistencia noruega para impedir que los nazis transporten hasta Alemania un cargamento de agua pesada. Dréville opta por un film semidocumental, protagonizado por actores no profesionales (en muchos casos, los protagonistas reales de los hechos relatados) y un notable realismo, que no impiden la consecución de un ritmo vibrante -Anthony Mann haría un *remake* en 1965, **Los héroes de Telemark** (*The Heroes of Telemark*), mucho menos inspirado que el film de Dréville-.

OTRAS PELÍCULAS: **Les Cadets de l'ocean** (1945), **Piratas del asfalto** (*Copie conforme*, 1947), **Das Geheimnis vom Bergsee** (1952), **La Fille au fouet** (1952), **La Reine Margot** (1954), **Les Suspects** (1957), **La Belle et le tzigane** (1959).

J. A.

DUVIVIER, Julien (Lille, 1896 - París, 1967)

Desde su primer film **(Haceldama ou le prix du sang**, 1919) hasta el último, **Diabólicamente tuyo** (*Diaboliquement vôtre*, 1967), Duvivier realiza setenta largometrajes, una larga filmografía en la que no faltan los traspiés, pero que consigue crear un mundo propio, a menudo demasiado populista, pero de una factura técnica que le convierte en uno de los más populares, al tiempo que respetados, realizadores franceses, hasta el punto de que André Bazin le consideraba uno de los cuatro grandes del cine francés anterior a la Segunda Guerra Mundial, junto con Feyder, Carné y Renoir. Tras su época muda, su cercanía al realismo poético se ve matizada por un pesimismo que atraviesa todo su cine. Durante los años treinta conoce su período dorado con títulos, ambos realizados en 1936, como **La Belle équipe**, un homenaje al Frente Popular, y **Pépé le Moko** (*Pépé le Moko*), con Jean Gabin en el papel de un gánster que, tras huir de París a raíz de un golpe frustrado, se ve obligado a refugiarse en la *casbah* de Argel de donde, traicionado, sólo saldrá para suicidarse al ver partir hacia Francia a la mujer a la que ama. En 1937 realiza **Un carnet de baile** (*Un carnet de bal*), en la que demuestra su dominio de la que será una de sus especialidades, el cine de *skechtes*. Con la llegada de los nazis, se marcha a Hollywood, donde ya había dirigido **El gran vals** (*The Great Waltz*, 1938) y donde se desenvuelve con la naturalidad de un cineasta que conoce a la perfección los resortes de su oficio, aunque ninguna de las cinco películas realizadas allí se encuentren entre lo mejor de su obra. Tardará tres años en poder volver a dirigir en Francia. Lo hará retomando una obra de Simenon (al que ya había adaptado en 1932 con **La Tête d'un homme**) en **Panique** (1946), donde el pesimismo del novelista y el cineasta se funden en una ácida crítica contra la cobardía y la facilidad con la que la opinión pública puede llegar a dejarse manipular. Su realismo social se prolongará en títulos como **Au royaume des cieux** (1949), sobre una revuelta en un reformatorio femenino, su film de episodios, desigual pero por momentos más que notable, **Bajo el cielo de París** (*Sous le ciel de Paris*, 1950) y, sobre todo, **Voici le temps des assassins** (1956), en la que Gabin vuelve a ser arrastrado por una pasión amorosa (Danièle Delorme, excelente en el papel de una joven tan falta de escrúpulos como llena de ambición), a la que en este caso sobrevivirá, al menos físicamente. Este drama psicológico, uno de sus mejores filmes, guarda cierto parentesco con **La Marie du port** (1950), aunque la ironía de Carné sea sustituida en el caso de Duvivier, por su habitual pesimismo. Mucha más ironía expresan dos de sus mejores películas del período: **La Fête à Henriette** (1952), una sonora autocrítica al cine francés de los años cincuenta, y **El puchero hierve** (*Pot-Bouille*, 1957), una afortunada relectura en clave casi de vodevil de la novela de Zola, que constituye un excelente ejercicio de estilo, en el que destaca el retrato psicológico, siempre con tono de parodia, de una variada galería de personajes, a través de los que pone en solfa la hipocresía de la burguesía francesa de la época del Segundo Imperio. Curiosamente para un hombre dominado por un pesimismo radical, conoció un éxito apoteósico con **Don Camilo** (*Le Petit monde de don Camillo*, 1951), que tendrá su continuación en **Le Retour de don Camillo** (1952), dos comedias basadas en la obra de Giovanni Guareschi, que suponen un incisivo retrato de la Italia de posguerra, en torno al enfrentamiento, en tono de comedia, del párroco ultramontano (Fernandel) y el alcalde comunista de un pequeño pueblo del valle del Po, personajes que serán retomados en los años siguientes por otros realizadores. Su último gran film es **Cena de acusados** (*Marie Octobre*, 1958), en la que un grupo de resistentes se reúne quince años después de la Liberación, convocados por la mujer que da título a la película (Danielle Darrieux), para descubrir cuál de ellos traicionó y asesinó al jefe del grupo, lo que multiplica las sospechas en todas direcciones. Aunque más espaciadamente, seguirá dirigiendo en los años sesenta y morirá sin ver estrenada su última película.

OTRAS PELÍCULAS: **Ana Karenina** (*Anna Karenina*, 1947), **Jack el negro** (*Black Jack*, 1950), **L'Affaire Maurizius** (1954), **Marianne de ma jeunesse / Marianne, meine jugendliebe** (1954), **El hombre del impermeable** (*L'Homme à l'imperméable*, 1956), **La Femme et le pantin** (1958), **La Grand vie** (1959).

J. A.

FRANJU, Georges (Fougères, 1912 - París, 1987)

Cuando Georges Franju debuta como director de largometrajes en 1958 con **La cabeza contra la pared** (*La Tête contre le mur*) tenía ya un amplio bagaje en el campo cinematográfico. De hecho, su primer cortometraje -**Le Mètro**- se remonta a 1934 y está codirigido con Henri Langlois, con quien precisamente (y junto a Jean Mitry y Paul-Auguste Harlé) crea la famosa *Cinémathèque Française*; luego también ejerce el cargo de secretario ejecutivo de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) en el período 1938-1945 y colabora con Jean Painlevé en el *Institut de Cinématographie Scientifique* entre 1945 y 1953; antes de todo eso había ejercido como decorador teatral y de *music-hall*, así como de cartelista. Próximo, de un lado, a las tendencias surrealizantes en boga en su juventud, pero también a un realismo incisivo y en ocasiones violento, la primera parte de su carrera como realizador se centra en el campo del cortometraje documental, realizando más de una docena entre 1948 y 1958. Entre ellos se cuentan algunos de los títulos más brillantes del cine francés de la época: **Le Sang des bêtes** (1948) fija su atención en las violentas tareas efectuadas en uno de los mataderos parisinos; **En passant par la Lorraine** (1950), a partir de la popular canción; **Hôtel des Invalides** (1951), donde a base del humor negro ridiculiza al ejército y la guerra a partir del montaje de imágenes convencionalmente tomadas en el museo militar; **Le Grand Méliès** (1952), sobre el pionero del cine tan querido por los surrealistas; **Le Thêatre National Populaire** (1956), en torno a la gran creación de Jean Vilar; etc. Con esos filmes Franju cumple su concepción del cine: *"Las circunstancias me llevan a ser realista. Una imagen en la pantalla tiene una presencia inmediata. Es percibida como actual. Se quiera o no, un film está siempre en tiempo presente. El espectador actualiza espontáneamente el pasado. He aquí porque lo artificial envejece pronto y mal. El ensueño, la poesía, lo insólito, deben emerger de la propia realidad. Todo el cine es documental, incluso el más poético. Lo terrible, tierno y poético es lo que me gusta"*. Una concepción del cine que se prolonga en su actividad como director de largometrajes, iniciada cuando acepta sustituir a Jean-Pierre Mocky en la realización de **La cabeza contra la pared**. Se trata de un film "de encargo" sobre la novela homónima de Hervé Bazin, que, sin embargo, se convierte en un símbolo contestatario inmediatamente anterior al estallido de la *Nouvelle Vague*, en uno de sus precedentes más inmediatos. Centrada en la dramática vicisitud de un joven internado como loco por su padre en un psiquiátrico, donde pugnan su autoritario director y un psiquiatra liberal, se transforma en un exaltado y airado grito contra una ortodoxia represiva que va más allá del ámbito de la locura. De ahí que Godard dijese de ella que era *"un film de un loco sobre los locos, por tanto un film de una loca belleza"*. A partir de ahí Franju sigue una tan irregular como personal trayectoria, afín a su gusto por lo fantástico y surreal, no exento de poesía y violencia, características esas que se ven netamente plasmadas en **Ojos sin rostro** (*Les Yeux sans visage*, 1959), en torno a la homicida locura de un cirujano estético en su insensato intento de restituir el rostro de su hija destruido en un accidente. Pero la capacidad de no atarse a ningún estilo o tendencia lo manifiesta Franju cuando adapta a François Mauriac en **Relato íntimo** (*Thérèse Desqueyroux*, 1962) y luego retorna a sus gustos personales resucitando para la pantalla al mítico personaje de **Judex** (*Judex*, 1963), en la senda del homenaje al cine de Feuillade. Más adelante la filmografía de Franju demuestra una inequívoca irregularidad, aunque títulos como

Thomas l'imposteur (1964), **El pecado del padre Mouret** (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1970) o **Nuits rouges** (1973) nunca dejan de presentar elementos de interés.

J. E. M.

GANCE, Abel (París, 1889 - 1981)

Auténtico protagonista de buena parte de la historia del cine francés, Abel Gance (seudónimo de Eugène Alexandre Perethon) comenzó su carrera como actor en 1908, pasando a la dirección, guión y producción -tanto teatral como cinematográfica- en 1911, alcanzando sus mayores cimas con títulos como **La Folie du dr. Tube** (1915), **Mater Dolorosa** (*Mater Dolorosa*, 1917), **Yo acuso** (*J'accuse*, 1919), **La rueda** (*La Roue*, 1920) y el tan gigantesco como reaccionario **Napoleón** (*Napoléon*, 1927), donde probará algunos de los inventos y técnicas que en compañía de André Debrie seguirá experimentando a lo largo de toda su carrera: pantalla panorámica, perspectiva sonora, pictógrafo, sobreimpresiones, *polivision* (triple pantalla), esterofonía, *pictoscope*... Superada la frontera del sonoro -a pesar del desastre de **El fin del mundo** (*La Fin du monde*, 1933)-, seguirá desarrollando pomposas adaptaciones literarias y reconstrucciones históricas -como **Lucrecia Borgia** (*Lucrèce Borgia*, 1936) o **Beethoven** (*Un grand amour de Beethoven*, 1938)- junto a diversos *remakes* de sus éxitos anteriores. La grandilocuencia y énfasis de su cine -junto a unas ideas políticas muy dudosas en el clima de la posguerra- parecen hacerle pasar de moda, de forma que tras **La Venus ciega** (*La Vénus aveugle*, 1940) y **El capitán intrépido** (*Le Capitaine fracasse*, 1943), además del fallido film sobre **Manolete** (1944), su carrera se diría liquidada. No será hasta 1954 cuando pueda retornar a la dirección con **La Tour de Nesle** -rodada *"no para vivir, sino para no morir"*- y de nuevo se lance por la vía de la innovación técnica, en este caso con el sistema de la *polivision*, ensayado en un corto, **Quatorze juillet, 1933** (1953), y en el **Magirama, polivision** (1956), codirigido con Nelly Kaplan, su esposa. Con ese empeño, Gance volverá a la superproducción histórica con títulos como **Austerlitz** (*Austerlitz*, 1960) y **Cyrano y D'Artagnan** (*Cyrano et D'Artagnan*, 1964), mientras que aún retornará a su antiguo **Napoleón** con su nueva versión de **Bonaparte et la révolution** (1971). Indudablemente retórico en su concepción de la puesta en imágenes y sonidos de sus filmes -expresada en textos como *Le Temps de l'image est venu* (1926) y *Prisme* (1930)-, su búsqueda de personajes y temas históricamente trascendentes resulta coherente con ese empeño estético e ideológico. Esa actitud le fue apartando progresivamente del público, cada vez menos subyugado por la forzada espectacularidad de sus filmes. Tampoco la crítica fue mucho más amable, cuando le acusa sistemáticamente de megalomanía, enfatismo, desmesura o impudor, sin dejar de reconocer su detallismo, su talento visual y su infatigable empeño por desarrollar sus grandes y descabellados proyectos. Durante los años cincuenta y sesenta se produce la paradoja de que, semiactivo en el presente, sea reconocido como una gran figura del pasado, aunque en absoluta desconexión con los aires del cine del momento, fuese este la rutina de la producción comercial o los intentos renovadores que culminarán con la *Nouvelle Vague*, muy lejos pues del alcance de cineastas como Clair y Renoir, los otros máximos supervivientes del período mudo.

J. E. M.

GASPARD-HUIT, Pierre (Libourne, 1917)

Como tantos otros profesionales del cine francés de los años cincuenta, Pierre Garspard-Huit acabaría sus días trabajando para la televisión a partir de finales de los años sesenta. Antes, desarrolla una obra menor, muy tradicional en el marco de una profesionalidad rutinaria y carente de mayores talentos. Tras algunas experiencias como guionista y director de fotografía, debuta en la dirección con el documental **La Marche glorieuse** (1953), centrado en la persona del mariscal De Lattre de Tassigny, y el corto **Coeur fidèle ou La Galante comédie** (1953). Por fin, **Sophie et le crime** (1955) significa su definitivo debut en el terreno de la ficción, donde alcanzará algún modesto éxito como **La pequeña B. B.** (*La Marié est trop belle*, 1956), al servicio de la fulgurante Brigitte Bardot, **Las lavanderas de Portugal** (1957) y **Amorios** (*Chistine*, 1958), donde reúne a un curioso reparto muy *Nouvelle Vague*, encabezado por Alain Delon, Romy Schneider y Jean-Claude Brialy. Esa táctica no deja de deparar sorpresas, como la presencia de Anna Karina a la cabeza del reparto de **Scherezade** (*Schérèzade*, 1963).

OTRAS PELÍCULAS: **Paris canaille** (1955), **Le Capitaine fracasse** (1961), **Gibraltar** (1964).

J. E. M.

GRANGIER, Gilles (París, 1911 - Suresnes, 1996)

Con Gilles Grangier se cumple el sueño del figurante devenido en director, puesto que su contacto con el cine se inicia al presentarse espontáneamente en los estudios de Joinville para ejercer de figurante; de ahí pasa a regidor y ayudante de dirección. La guerra significa un paréntesis en su trayectoria, pero al regreso de la deportación en 1942 se reincorpora a la profesión, debutando como director al año siguiente con **Adémaï bandit d'honneur** (1943), gracias a la influencia del actor Noël-Noël. El éxito comercial de este primer film inaugura una larga trayectoria como cineasta plenamente volcado a la satisfacción del público, frecuentando para ello los géneros más diversos y alcanzando muchas veces una dimensión sociológica en relación a los gustos y costumbres de la sociedad francesa de los años cincuenta. El otro punto de apoyo decisivo para su brillante carrera comercial consiste en la habitual presencia de las grandes estrellas del cine francés del momento; por ejemplo, dirige a Jean Gabin en una docena de ocasiones, pero también a Fernandel, Bourvil, Luis Mariano, Arletty, Lino Ventura, Martine Carol, Jean Marais, Claude Brasseur... Detrás de la eficaz comercialidad de sus filmes en pocas ocasiones surge algo más, aunque algunos han aludido al trabajo sobre los tiempos muertos de **Danger du mort** (1947) y la mayor consistencia de aquellos filmes en los que cuenta con el respaldo de Albert Simonin o Michel Audiard en guión, con **La Cave se rebiffe** (1961) como máximo exponente. Entre su filmografía podemos encontrar melodramas sentimentales como **Rendez-vous à Paris** (1946), comedias satíricas sobre el mundo del cine como **Les Femmes en sont folles** (1950), filmes de acción policíaca como **Gas-Oil** (*Gas-Oil*, 1955), donde Jean Gabin -acompañado por Jeanne Moreau- encarna a un camionero inmerso en una trama policíaca, o apuntes costumbristas como **Arquímedes el vagabundo** (*Archimède le clochard*, 1958), de nuevo con Gabin como prototipo del *clochard* parisino. Pero sin duda es el campo del *polar* donde Grangier alcanza sus mejores registros, con títulos como **El desorden y la noche** (*Le Désordre et la nuit*, 1958), **125 rue Montmartre** (*125 rue Montmartre*, 1959) y **La Cave se rebiffe** (1961). La turbia competencia entre dos policías en el marco de una historia de asesinato y toxicomanías en la primera, la no menos turbia historia de amistad traicionada y crimen en la segunda y la más distendida historia de estafadores y falsificadores de moneda en la tercera, constituyen tal vez lo más logrado de una filmografía como la de Grangier, que se irá diluyendo en los años sesenta, con escasa excepciones como **Le Gentlemen d'Epsom** (1962) o **L'Âge ingrat** (1964).

OTRAS PELÍCULAS: **Le Cavalier noir** (1944), **L'Aventure de Cabassou** (1945), **Leçon de conduite** (1945), **Trente et quarante** (1945), **Histoire de chanter** (1946), **Par la fenêtre** (1947), **Jo la romance** (1948), **Femme sans passè** (1948), **Amédée** (1949), **Au p'tit zouave** (1949), **Amour et compagnie** (1949), **L'Amant de paille** (1950), **Les Petites cardinals** (1950), **L'homme de joie** (1950), **L'Amour Madame** (1951), **Le Plus jolie peché du monde** (1951), **Douze heures de bonheur** (1952), **Reportaje sensacional** (*Jeunes mariès*, 1953), **La Vierge du Rhin** (1953), **Faîtes-moi confiance** (1953), **Poisons d'avril** (1954), **Le Printemps, l'automme et l'amour** (1954), **Le Sang à la tête** (1956), **Reproduction interdite** (1956), **La muerte llega a las diez** (*Echec au porteur*, 1957), **Trois jours à vivre** (1957), **Le Rouge est mis** (1957), **Les Vieux de la vieille** (1960).

J. E. M.

GRÉMILLON, Jean (Bayeux, 1902 - París, 1959)

Los años de la posguerra contemplan la etapa final de la larga trayectoria fílmica de Jean Grémillon, cuyo origen se remonta a 1923, cuando dirige su primer documental, **Chartres**. Antes, este hijo de un ferroviario que pasó de su vocación inicial por la ingeniería a los estudios musicales (en la *Schola Cantorum* parisina) tiene su primera relación con el cine como violinista en orquestas de acompañamiento a la proyección de películas. De ahí pasa a trabajar como rotulista, montador y documentalista (realizando 16 documentales industriales entre 1923 y 1926) con la ayuda de Georges Périnal, proyeccionista de la sala donde tocaba y futuro gran operador del cine francés. Próximo en ocasiones a la vanguardia documentalista del momento, consigue debutar en el largometraje de ficción con **Maldone** (1928), alcanzando su primer éxito con **Gardiens du phare** (1929) a partir de un guión de Jacques Feyder y bajo unos planteamientos no lejanos al *kammerspiel*. Desde 1930 inicia una fructífera relación con el pintor y operador Louis Page que se prolongará hasta el final de su filmografía, al tiempo que comienza su también decisiva amistad con el pintor André Masson, al que años después dedicará un fundamental documental, **André Masson et les quatre éléments** (1957). Sin embargo, el mal resultado del ensayo de realismo poético **La P'tite Lise** (1930) y la llegada del sonoro le hicieron refugiarse en los anuncios publicitarios, los cortos musicales y las versiones francesas de operetas alemanas. Durante los años treinta desarrolla una prolífica actividad profesional, aunque con escasos logros artísticos, de forma que nunca alcanza el *status* de los Clair, Renoir, Feyder, Duvivier o Carné. Dos de sus filmes -**La Dolorosa** (1934) y **Centinela, alerta** (1935)- se ruedan en España, pero no es hasta finales de la década cuando realiza sus mejores filmes: **L'Étrange Mr. Victor** (1937), **Gueule d'amour** (1937) -rodada en Berlín- y **Remorques** (1941), esta última en colaboración con Jacques Prévert. Esa trayectoria no se interrumpe con la ocupación, añadiendo otros dos títulos clave de su filmografía: **Lumière d'été** (1942) -de nuevo con Prévert- y **Le Ciel est à vous** (1943). Sin duda esos cinco títulos constituyen el meollo creativo de Grémillon, aquel que fundamentará el respeto crítico e historiográfico. Paradójicamente, el final de la guerra no sienta bien a la carrera de Grémillon, a pesar de su compromiso político y profesional que le conduce a la presidencia del Sindicato de Técnicos en 1943 y de la *Cinémathèque Française* entre 1944 y 1958. Tras realizar un temprano e interesante documental sobre la liberación **-6 juin à l'aube** (1946)- ve cómo le rechazan o incluso boicotean diversos proyectos -*La Comune de Paris* (1945), *La Massacre des innocents* (1946), *Le Printemps de la liberté* (1948)-, de forma que tiene que refugiarse de nuevo en el documental, con especial predilección por aquellos que registran la conciencia, la lucidez y la dedicación de creadores y artistas; entre ellos se cuentan **Les Charmes de l'existence** (1949, con Pierre Kast) y **Au coeur de l'Île-de-France** (1954), además del citado sobre Masson. Paralelamente completa su filmografía de ficción con **Pattes blanches** (1948), donde sustituye a un Anouilh enfermo, **L'Étrange Madame X** (1950) y **L'Amour d'une femme** (1953), que será su último largometraje. Loado siempre por su honestidad personal y su profesionalidad, aun no habiendo logrado ninguna obra maestra absoluta, Grémillon ha sido respetado por la crítica menos complaciente, siendo considerado incluso como un "maldito" dentro del cine francés. Siempre se ha destacado su capacidad para los retratos femeninos, sobre todo en la trilogía interpretada por Madeleine Renaud y constituida por **Remorques**, **Lumière d'été** y **Le Ciel est à vous**, sin olvidar los trazos casi feministas de su última producción, **L'Amour d'une femme**, donde la protagonista mantiene su independencia y renuncia a su amor en favor de su carrera profesional, de forma inversa a tantas otras películas.

J. E. M.

GRÉVILLE, EDMOND T. (Niza, 1910 - 1966)

Probablemente sea Edmond Gréville uno de los más desconocidos y sorprendentes directores franceses, un cineasta cuya obra cinematográfica tal vez no esté al nivel de sus capacidades o no haya recibido la atención merecida. Hijo de un pastor protestante de origen inglés y de una institutriz de la Ardèche, coincidió en sus estudios en el famoso Liceo Condorcet con Jacques Brunius y Jean-Georges Auriol. Dedicado al periodismo, enseguida muestra su interés por el cine y realiza **Un grand journal illustré** (1927), un film publicitario sobre el semanario *Vu* donde él mismo colaboraba, al tiempo que publica poemas -*Norma* (1926)-, novelas -*Supprimé par l'ascenseur* (1927) y *Chante-Grenoville* (1930)- y obras teatrales. Sus labores cinematográficas se amplían: aparece como actor en **Bajo los techos de París** (*Sous les toits de Paris*, 1930), de Clair, y como ayudante de dirección con Dupont, Gance y Genina, sin dejar de realizar filmes publicitarios y cortos experimentales. También experimentales son considerados sus dos primeros largometrajes, **El tren de los suicidas** (*Le Train des suicides*, 1931) -con un profuso empleo del *flashback*- y **Remous** (1934), un estudio psicopatológico sobre un caso de impotencia, donde experimentó con una banda sonora muy elaborada. Prestigiado por esos dos filmes como cineasta "de vanguardia", su posterior carrera es muy irregular, moviéndose entre el deseo de independencia y las necesidades comerciales, entre los efluvios del expresionismo y su temprano amor por el cine americano (*"Cuando digo cine sin epítetos, no pienso más que en el cine americano... El cine americano es verdaderamente la mitología"*); de ahí que pase de un vehículo para Josephine Baker como **Princesse Tam-Tam** (1935) a un film antinazi -**Menaces** (1939)-, con Erich Von Stroheim como actor y que le valdrá la retirada del carnet profesional por el régimen de Vichy. Reanudada su carrera tras la Liberación con **Dorothée cherche l'amour** (1945), alcanza su mejor registro con una adaptación de Zola, **Pour una nuit d'amour** (1946), bien acogida por la crítica pero fracaso comercial que le hace retornar de nuevo a la línea vacilante de la anteguerra, con trabajos en el extranjero como **Noose** (1948). De su obra posterior tal vez destacan **L'Envers du paradis** (1953), un melodrama criminal rezumando erotismo que vuelve a contar con la presencia de Stroheim, y **El puerto del deseo** (*Le Port du désir*, 1954), film criminal inscrito en el ambiente portuario marsellés y con Gabin encarnando al capitán de barco protagonista. Pero lo que parece caracterizar el cine de Gréville, además del retorcido erotismo que muchas veces acompaña sus tramas, sería su gusto por lo claustrofóbico, por los espacios cerrados donde pululan sus acomplejados personajes, lo cual ayuda a singularizarle dentro de la producción comercial, sin que nunca haya alcanzado el estatuto de "autor".

OTRAS PELÍCULAS: **Le Diable souffle** (1947), **Crimen pasional** (*Je plaide non coupable*, 1955), **Tant qu'il aura des femmes** (1955), **Capitaine Tzigane** (1957), **Quand sonnera midi** (1957), **L'Île du bout du monde** (1958), **Las manos de Orlac** (*Les Mains d'Orlac*, 1960), **Beat-Girl** (1960), **Les Menteurs** (1961) y **L'Accident** (1962).

J. E. M.

GUITRY, Sacha (San Petersburgo, Rusia, 1885 - París, 1957)

Hijo del célebre actor teatral Lucien Guitry, nace en San Petersburgo, donde su padre cumplía un contrato que le ligaba durante nueve años a la Corte Imperial de Rusia. El propio zar Alejandro III fue su padrino. Ya en París, pronto seguirá los pasos de su padre como actor, pero también será autor de teatro, terrenos en los que se convirtió en un auténtico ídolo, sobre todo con sus siempre brillantes comedias de *boulevard*. La aparición del cine fue vista con reticencias por Guitry, que, como muchos hombres de teatro de principios de siglo, lo consideraba un espectáculo de segunda fila, pese a lo cual realizó su primera película, **Ceux de chez nous**, en 1915. No fue hasta los años treinta cuando comprendió las posibilidades del cine. Consecuentemente con su trabajo teatral, que siempre compatibilizó con él, sus películas de antes de la guerra son en su mayoría comedias sofisticadas, en las que destacan una elegante puesta en escena, unos siempre brillantes diálogos y un fino y amable sentido del humor, lo que llevó a Truffaut a comparar su cine con el de Lubitsch. Es la época, entre otros muchos filmes, de **Le Roman d'un tricheur** (1936), **Remontons les Champs-Elysées** (1938) e **Ils etaient neuf celibataires** (1939),

siempre con el propio Guitry como protagonista, algo que sólo dejará de hacer en sus más amargas películas de los años cincuenta. Durante la Ocupación, Guitry continuó dirigiendo cine y teatro y su popularidad, al tiempo que el respeto de los ocupantes nazis, le valió el recelo de muchos miembros de la Resistencia. Con la Liberación fue encarcelado por colaboracionista y puesto en libertad provisional, mientras el propio juez insertaba anuncios en la prensa solicitando pruebas contra él. No las hubo y Guitry debió ser exonerado. Lo cierto es que rechazó trabajar para la Continental, la productora nazi, viajar a Alemania y cualquier otro tipo de colaboración con los ocupantes. Pero esas acusaciones le marcarían para siempre. Su cine jovial y optimista de los años treinta se fue tornando cada vez más negro y pesimista. En **Le Diable boiteux** (1948), Guitry parece trazar un cierto paralelismo entre su figura y la de su protagonista, Talleyrand-Périgord, el famoso político y diplomático que supo mantenerse siempre al servicio del Estado, al tiempo que conservaba su independencia de criterio, lo que le provocó, incluso, enfrentamientos con el propio Napoleón. En la misma línea de creación de grandes frescos históricos, realizará la trilogía formada por **Si Versalles pudiera hablar** (*Si Versailles m'était conté*, 1954), **Napoleón** (*Napoléon*, 1955) y **Si Paris nous était conté** (1955), producciones con gran presupuesto, repartos espectaculares, pero en las que los hallazgos parciales (sobre todo en la tercera, la mejor), se ven diluidos en el pesado aparato de su puesta en escena. Entre sus muchos homenajes al mundo de los actores, destaca **Deburau** (1951), en la que retoma los últimos años del genial mimo que ya fuera objeto de **Les Enfants du paradis** (Marcel Carné, 1945). El escepticismo y la amargura apuntados en **Deburau**, tomarán contundente carta de naturaleza en **La Poison** (1951), una obra maestra, situada en un pequeño pueblo de la Francia profunda, en torno a un matrimonio que se detesta. Mientras la mujer prepara el envenenamiento con matarratas de su marido, este traza un plan perfecto para librarse de ella. De un feroz pesimismo social, Guitry pone en solfa, sin estridencias pero con una asombrosa contundencia, el matrimonio, la religión, la policía, la justicia y la sociedad en su conjunto, representada por un pueblo que acoge como a un héroe salvador al asesino (Michel Simon, en pleno estado de gracia, como casi siempre), cuyo crimen le ha hecho célebre en toda Francia. El montaje final, alternando las secuencias del juicio (sus diálogos figuran entre los mejores de un cineasta siempre brillante en este terreno) con las de los niños jugando a reproducir ese juicio, es ejemplar, no sólo por el perfecto ritmo conseguido con el montaje, sino por la magistral mezcla de humor y sordidez, que se extiende a toda la película. La línea de **La Poison** la reencontramos en otros tres filmes, no menos destacables: **La Vie d'un honnête homme** (1953), **Les Trois font la paire** (1957) y **Assassins et voleurs** (1957). Sólo por estas cuatro películas, Guitry merece sobradamente figurar entre los más grandes realizadores del cine francés.

OTRAS PELÍCULAS: **La Malibran** (*La Malibran*, 1944), **Le Comédien** (1948), **Aux deux colombes** (1949), **Toâ** (1949), **Le Trésor de Cantenac** (1950), **Tu m'as sauvé la vie** (1950), **Je l'ai été trois fois** (1952).

J. A.

HABIB, Ralph (París, 1912)

Tras cursar estudios secundarios, en los años treinta trabaja como jefe de plató para la productora Pathé. Tras la guerra será sucesivamente montador, guionista y director de producción, para acabar como asistente de realizadores como J. Dréville o J. P. Le Chanois. Debuta como realizador en 1951 con **Rue des Saussaies**, un film policíaco que, siguiendo la línea de **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*; Henri-Georges Clouzot, 1947), intenta retratar los bajos fondos parisinos a partir de la historia de un policía que se introduce en una banda de gánsteres, alentado por una joven que quiere vengar el asesinato de su hermano. El oficio atesorado por Habib a lo largo de los años y un cierto tono documental hacen que la película sea bien acogida. Años después, adaptará la novela de William Irish *Cinderella and the Mob* en **Escapada** (*Escapade*, 1957), en la que mezcla la historia sentimental entre una joven de buena familia con un presidiario recién salido de prisión, con la persecución de que este es objeto por parte de una banda de delincuentes, que quieren apoderarse del botín que escondió antes de entrar en la cárcel. Sin embargo, la gran especialidad de Habib son las comedias románticas, siempre con pequeños toques licenciosos y con la presencia de elementos dramáticos, cuya intérprete más habitual fue Françoise Arnoul, que encarnó en los años cincuenta una especie de antecedente de Brigitte Bardot, por su descaro y su evidente capacidad erótica. En **La Fôret de l'adieu** (1952), el personaje que protagoniza Arnoul acaba provocando con su inconsciencia una serie de enfrentamientos que acabarán costándole la vida. En **Les Compagnes de la nuit** (1953), una Arnoul recién salida del reformatorio acaba cayendo en las redes de la prostitución, aunque finalmente logre escapar de ella. **La Rage au corps** (1953) muestra a la joven cantinera de las obras de construcción de una presa (un inicio en el que el tono documental vuelve a jugar un importante papel), que no puede evitar la búsqueda de sucesivos encuentros amorosos. Para bordear la censura, Habib inserta un prólogo en el que un médico habla de la ninfomanía, más desde un punto de vista moral que del de su profesión. Por si esto fuera poco, la protagonista (cómo no, Arnoul) acaba en un hospital tras un accidente, con la esperanza de que allí la podrán curar de su "enfermedad". Pese a todo, el estudio psicológico y la brillante puesta en escena la convierten, quizás, en su mejor película en este terreno. Todavía con Arnoul rodará el tercer episodio de **Secrets d'alcove / Il Letto** (1954), coproducción francoitaliana, en la que también participan H. Decoin, G. Franciolini y J. Delannoy, la historia de una vieja cama del Palais Royale, y, ya sin ella, **Club de Femmes** (1956), en torno a la ocupación de una mansión abandonada por un grupo de jovencitas, con los consiguientes enredos amorosos. Dentro del melodrama más ortodoxo se sitúan **Crainquebille** (1953), **Les Hommes en blanc** (1955) y **La Loi des rues** (1956), todas trasmisoras de sendos mensajes edificantes. En la curiosa **Le Passager clandestin** (1957) mezcla sus habituales historias sentimentales con una buena dosis de acción y exóticas aventuras entre Panamá y Tahití.

OTRAS PELÍCULAS: **Geheimaktion schwarze Kapelle** (1959).

J. A.

HOSSEIN, Robert (París, 1927)

Inicialmente el factor más relevante de Robert Hossein como director es su propia presencia como uno de los escasos debutantes incorporados al cine francés en los años cincuenta. Para ello tuvo como plataforma su prestigiosa trayectoria como actor, al haber aprovechado sus estudios en la escuela del Vieux Colombier y haber sido el intérprete del estreno de obras como *Huit-clos* y *La Putain respectueuse*, de Sartre, o *Haute surveillance*, de Genet. Pero el elemento decisivo para que Hossein -hijo del compositor André Hossein Casado- pudiese pasar a la dirección cinematográfica fue su presencia en **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*, 1955), el exitoso film de Jules Dassin. Sin embargo, eso también ayuda a encasillarlo en el territorio del film criminal, en cuyo seno debuta con **Les Salauds vont en enfer** (1956), escrito en colaboración con el novelista Frédéric Dard y con su esposa Marina Vlady y Serge Reggiani como cointérpretes. Así, es al *polar* al que se deben sus siguientes títulos: **Pardonnez nos offenses** (1956), **Toi le venin** (1958), **La Nuit des espions** (1959) y **Les Scélerats** (1960), a los que se añade un *pseudowestern* en torno a Pancho Villa, **El sabor de la violencia** (*Le Goût de la violence*, 1961), que en cierto modo termina una primera etapa como realizador. En paralelo, no deja de actuar como seductor en diversos filmes de Roger Vadim o como aventurero en la serie de *Angélique*, bajo dirección de Bernard Bordérie, pero su posterior y episódica obra como director no alcanza unos rasgos bien definidos, pasando en los años sesenta del film de psicópatas, como **El asesino de Düsseldorf** (*Le Vampire de Dusseldorf*, 1965), al *spaghetti-western*

en **Una cuerda, un colt** (*Un corde, un colt*, 1968). No será hasta 1982 cuando obtenga un éxito de prestigio con la adaptación de **Los miserables** (*Les Misérables*).

J. E. M.

HUNEBELLE, André (Meudon, 1896 - Niza, 1985)

Comienza en el cine a principios de los años cuarenta, como productor de películas de Maurice Cloche, Pierre Bilon, Georges Lacombe, Gilles Grangier y Jean Sacha. Su paso a la dirección no impedirá que, paralelamente, siga dedicándose a la producción, incluidas muchas de sus propias películas como director. Si hay algo que parece claro en el cine de Hunebelle, es su clara vocación comercial, casi siempre refrendada por el público. No hay un especial secreto: un grupo de colaboradores más o menos habituales, como los directores de fotografía Marcel Grignon y Paul Catteret o los guionistas Michel Audiard y Jean Halain; la colaboración de actores tan populares como Bourvil, Pierre Brasseur, Martine Carol, Louis de Funès, Jean Marais, Gaby Morlay, Micheline Presle, Raymond Rouleau, Michel Simon...; argumentos tan bien trabados como poco complicados, siempre detrás del gusto mayoritario del espectador; personajes tópicos y fácilmente identificables; puestas en escena planas, aunque bien engrasadas; títulos directos, que no den lugar a equívocos y supongan un gancho popular por sí mismos... La comedia en todas sus expresiones es su género más habitual: historias de celos y enredos amorosos, como **Ma femme est formidable** (1951), **Mon mari est merveilleux** (1953) o **Les Femmes sont marrandes** (1957); el amor juvenil dificultado por las diferencias sociales de **El portero, su hija y don Basilio** (*L'Impossible monsieur Pipelet*, 1955); el "festivo" ambiente de internado de señoritas de **Les Collégiennes** (1956); el error en la publicación de un número premiado en la lotería, y sus previsibles consecuencias, de **Millionnaires d'un jour** (1949); y, también, las parodias del cine policíaco -**Méfiez-vous des blondes** (1950), **Massacre en dentelles** (1951), **Taxi, roulotte et corrida** (1958)- o del de espías -**Mission à Tanger** (1949)-, que no pasan de ser meras excusas para ampliar el horizonte de sus comedias. De vez en cuando se suma al cine de "calidad" con adaptaciones literarias, siempre a partir de obras populares, como es el caso de las anodinas **Vuelven los mosqueteros** (*Les Trois mousquetaires*, 1953), con George Marchal y Bourvil, y **El jorobado** (*Le Bossu*, 1959), con Jean Marais y, de nuevo, Bourvil, a partir de los textos de Alejandro Dumas y Paul Feval. En la misma línea continuará hasta finales de los setenta. Su mayor éxito popular será **Fantômas** (*Fantômas*, 1964) y las dos secuelas realizadas los dos años siguientes, todas ellas protagonizadas por Jean Marais y Louis de Funès.

OTRAS PELÍCULAS: **Métier de fous** (1948), **Monsieur Taxi** (1952), **Cadet-Rousselle** (1954), **Memoires d'un flic** (1956), **Treize à table** (1956), **Maniquíes de París** (*Mannequins de Paris*, 1956), **Casino de París** (*Casino de Paris*, 1957), **Arrêtez la massacre** (1959).

J. A.

JOANNON, Léo (Aix-en-Provence, 1904 - Neuilly-sur-Seine, 1969)

Tras cursar estudios de derecho, desde finales de los años veinte decide dedicarse al cine. En sus primeros años hace un poco de todo, hasta convertirse en asistente de realizadores como A. Genina, G. W. Pabst o C. Gallone. Debuta como realizador en 1930 con **Adieu les copains** y se especializa en la realización de vodeviles, entre los que destaca **Quelle drôle de gosse!** (1935). Obtiene el Gran Premio del Cine Francés con el alegato pacifista **Alarma en el Mediterráneo** (*Alerte en Mediterranée*, 1938) y consigue hacer durante la Ocupación el divertido film de aventuras **Le Camion blanc** (1943). Tras varios años de inactividad, regresa con **Le 84 prend des vacances** (1950), una alocada comedia que incluye la persecución del protagonista, un conductor de autobuses, con su vehículo lleno de un variado grupo de pasajeros, del coche en el que su mujer se escapa con otro hombre. Dirige a unos Laurel y Hardy en decadencia en uno de sus filmes menos inspirados, **Robinsones atómicos** (*Atoll K*, 1950). Finalmente opta por un cine moralizante y de lágrima fácil con títulos como **El renegado** (*Le Défroqué*, 1953), donde Pierre Fresnay encarna a un ex sacerdote que se rebela ante la jerarquía eclesiástica, a la que opone su austeridad y su castidad; **Ángela** (*Le Secret de soeur Angèle*, 1955), en torno a una joven miembro de la Orden de Santa Rita (Sophie Desmarets), que acaba en los brazos de Raf Vallone; o **El desierto de Pigalle** (*Le Désert de Pigalle*, 1957), en la que un sacerdote se dedica a hacer apostolado desde su trabajo como camarero de un bar de Pigalle. Intervino como actor, no demasiado inspirado, en algunas de sus películas, así como para R. Pottier o J. Duvivier.

OTRAS PELÍCULAS: **Drôle de noce** (1951), **El hombre de las llaves de oro** (*L'Homme aux clefs d'or*, 1956), **Tant d'amour perdu** (1958).

J. A.

JOFFE, Alex (París, 1918 - 1995)

Tras estudiar en la Escuela Técnica de Fotografía y Cine, Joffé aprende su oficio en la práctica y lo hace con los mejores. Trabaja con varios directores de fotografía, entre ellos Michel Kelber y Henri Alekan, y se convierte en secretario del controvertido guionista Jean Aurenche. Antes de pasar a la realización escribe numerosos guiones (labor que compatibilizará más adelante con su trabajo como director), para G. Lacombe, H. Decoin, J. de Baronchelli, L. Joannon, J. P. Le Chanois, J. Boyer, H. Bromberger... Incluso hizo sus pinitos como actor en pequeños papeles, entre los que destaca su participación en **Tirez sur le pianiste** (1959), segundo largometraje de Truffaut. Debuta como realizador en 1946 con **Six heures à perdre**, un film que comienza en tono de comedia para desembocar en un final trágico para el protagonista. Tanto para las películas que dirige como para los guiones escritos para otros, tiene una acusada tendencia hacia los vodeviles con elementos de melodrama, o viceversa, siempre con un acusado realismo y un claro compromiso social. Con **Los fanáticos** (*Les Fanatiques*, 1957) plantea el dilema camusiano de si es lícito el asesinato de unos inocentes para la consecución de un fin político, decantándose por el pacifismo y contra el terrorismo. Ya había lanzado su mensaje pacifista en tono de comedia y película de época en **Les Hussards** (1955). En **Lettre ouverte** (1953) liga un argumento melodramático con el grave problema de la vivienda de la Francia de la época. Con **Los asesinos del domingo** (*Les Assassins du dimanche*, 1955), la comedia se alía con el suspense. En **Rififi y las mujeres** (*Du Rififi chez les femmes*, 1959), se adentra en el cine policíaco, esta vez, como novedad, con una mujer en el centro de la acción. Su coherencia ideológica y su perfecto dominio de la puesta en escena le convierten en un autor unánimemente respetado.

J. A.

LABRO, Maurice (Coirbevoie, 1910 - 1987)

Prolífico profesional que comienza en el cine hacia 1928, ejerciendo como ayudante, operador, montador, regidor, director de producción y cortometrajista, además de fundar en 1936 la revista *Ciné-France*. No es hasta la posguerra cuando debuta como director con **Les Gosses ménent l'enquête** (1946), iniciando así una intensa carrera inscrita siempre en el cine más estrictamente comercial, sin ninguna ambición artística, por lo que resulta difícil resaltar alguno de sus filmes, que ni siquiera cuentan con las estrellas habituales de la época. Puestos a remarcar alguno de entre ellos, citemos **Trois garçons et une fille** (1948), **L'Heroique Mr. Boniface** (1949) y **Boniface somnambule** (1951), al servicio de Fernandel, **On demande le colonnel** (1955), **La Ville de Sans-Souci** (1955) y **Un homme à vendre** (1958). Tal vez aquello por lo que más se le ha conocido es por ser padre del cineasta y escritor Philippe Labro.

OTRAS PELÍCULAS: **Le Tampon du Capiston** (1950), **Le Roi du Bla-Bla-Bla** (1950), **Pas de vacances pour le maire** (1951), **Monsieur Leguignon, lampiste** (1951), **Deux de l'escadrille** (1952), **La Route du bonheur** (1952), **J'y suis... j'y reste** (1953), **Ma petite folie** (1953), **Leguignon guérisseur** (1954), **Le Colonel est de la revue** (1956), **Acción inmediata** (*Action immédiate*, 1956), **Le Captif** (1957), **La fiera está suelta** (*Le Fauve*

est laché, 1958), **Los canallas** (*Les Canailles*, 1959), **Jusqu'à plus soif** (1962).

J. E. M.

LACOMBE, George (París, 1902 - Cannes 1990)

Tras estudiar agronomía, pronto es atraído por el cine. Entre 1924 y 1930 trabaja como asistente de René Clair, pero también de Jean Grémillon. Sus primeros cortometrajes, **La Zone** (1928), **Bluff** (1930) y **Boule de gomme** (1931), sobre todo el primero, le colocan entre los realizadores de vanguardia de la época, tras la estela de su maestro, Clair. Poco a poco se va decantando por un cine más convencional. Obtiene su gran éxito de antes de la guerra con **Les Musiciens du ciel** (1940), un melodrama a mayor gloria del Ejército de Salvación. Con **Café de Paris** (1938), correalizada con Yves Mirande, mostrará con negra ironía una sociedad francesa incapaz de tomar conciencia de los negros años que se avecinan, algo en lo que insistirá con **Derrière la façade** (1939) y **Elles étaient douze femmes** (1940), donde ya se habla del principio de la guerra. Aunque no sea un colaboracionista, sigue trabajando durante la Ocupación, incluso para la Continental, por lo que será investigado tras la Liberación. En 1945 realiza el curioso film de misterio **Le Pays sans étoiles**, con Pierre Brasseur y un casi debutante Gérard Philipe. Fracasó con **Martin Romagnac** (1946), un melodrama de desencuentros amorosos y destino cruel, con Marlene Dietrich y Jean Gabin, aunque proporcionó a este último un papel de perdedor, que se repetirá en algunos de sus mejores trabajos posteriores. Más afortunado, repite con él en el melodrama **La Nuit est mon royaume** (1951), en torno a un maquinista de tren que se queda ciego. Entre sus últimas películas, un nuevo drama de amor y fatalidad, **La Lumière d'en face** (1955), con Brigitte Bardot, y un film policíaco en torno a la trata de blancas, **Cargaison blanche** (1957), con François Arnoul, ambas con un marcado tono erótico.

OTRAS PELÍCULAS: **Les Condamnés** (1948), **Mademoiselle de la Ferte** (1949), **Prélude à la guerre** (1950), **Los siete pecados capitales** (*Les Sept péchés capitaux*, 1952), **L'Appel du destin** (1953), **Leur dernière nuit** (1953), **Mon coquin de père** (1958).

J. A.

LAMPIN, Georges (San Petersburgo, Rusia, 1901 - París, 1979)

Antes de cumplir los veinte años abandona Rusia, donde ya había trabajado como regidor teatral, para establecerse en París. Pronto sus pasos le llevan al cine. Trabaja ocasionalmente como actor en **Carmen** (*Carmen*; Jacques Feyder, 1925) y en **Napoleón** (*Napoléon*; Abel Gance, 1927). Entre finales de los años veinte y principios de los treinta es ayudante de realización de René Clair, Marcel L'Herbier y W. Thiele y escribe el guión de **Le Voyage imprevu** (J. de Limur, 1934). A continuación se convierte en director de producción de películas de L'Herbier, P. Billon, M. Allégret, M. Carné y L. Joannon, entre otros. Tras realizar algunos cortometrajes, en 1945 el productor Sacha Gordine, de origen eslavo como él, le encomienda la realización de **El idiota** (*L'Idiot*, 1945), su primer largometraje. Su adaptación de la novela de Dostoievski es un éxito. Lampin consigue trasmitir, con una puesta en escena clásica pero convincente, la mezcla de idealismo y crítica social de la novela. Una buena parte del éxito hay que atribuirla a la gran interpretación de un joven Gérard Philipe, que compone un convincente príncipe Muitchkine, especie de trasunto de un iluminado Jesucristo que acabará refugiándose en la locura, incapaz de adecuar a la cruda realidad su ingenuo sentido de la solidaridad. Menos afortunada resultará, años más tarde, su nueva adaptación del genial novelista ruso en **Crime et châtiment** (1956), con la que está muy lejos de alcanzar el lirismo de **El idiota**. Lampin se queda esta vez en la superficie del universo dostoievskiano, despachando su traslación de la novela a la Francia de los cincuenta de manera rutinaria. Ni siquiera su gran reparto (R. Hossein, M. Vlady, J. Gabin, B. Blier, G. Morlay, L. Ventura...) salva la película del fracaso. Entre sus filmes más logrados, **Les Anciens de Saint-Loup** (1950) aborda un ambiente colegial que recuerda a la excelente **Les Disparus de Saint-Agil** (Christian-Jacque, 1938); con **Suivez cet homme** (1952) lleva a cabo una amarga descripción de la vida cotidiana francesa de los años siguientes a la Liberación, a partir de los recuerdos, en forma de largos *flashback*, de dos de los casos en los que se vio inmerso un comisario retirado, interpretado a la perfección por su habitual Bérnard Blier; aborda con cierta solvencia el folletín histórico en **El intrépido La Tour** (*La Tour, prends garde*, 1957), protagonizada por Jean Marais y en la que debuta como actor un jovencísimo Jean-Pierre Léaud, que, dos años más tarde, protagonizará **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*; François Truffaut, 1959). Su cine, demasiado a menudo rutinario y falto de la inspiración de **El idiota**, su mejor film, termina prácticamente con este período. Sólo dirigirá después **El conde Sandorf** (*Mathias Sandorf*, 1962), adaptación de la novela de Julio Verne, más estimable de lo que la crítica indicó en su momento, en la que destaca la fotografía de Cecilio Paniagua y en cuyo reparto, junto al protagonista Louis Jourdan, podemos ver a Serena Vergano y Francisco Rabal.

OTRAS PELÍCULAS: **Éternel conflit** (1947), **Le Paradis des pilotes perdus** (1948), **Retour à la vie** (episodio *Le Retour d'Antoine*, 1949), **Passion** (1950), **La Maison dans la dune** (1951), **Rencontre à Paris** (1955).

J. A.

LE CHANOIS, Jean-Paul (París, 1909 - 1985)

Nacido Jean-Paul Dreyfus, adopta el seudónimo "Le Chanois" ante lo caracterizado del apellido familiar, algo complementado con su larga militancia comunista. Tras cursar estudios de Letras, Derecho y Medicina trabaja como marinero, representante, obrero fabril, tipógrafo, camarero, etc. Finalmente se dedica al periodismo -secretario de redacción de *La Revue du cinéma* en su primera época- y debuta como actor secundario hasta pasar a ser adjunto a la dirección de la Pathé, cargo que abandona para ejercer como ayudante de dirección con Duvivier, Tourneur, Korda, Litvak, Renoir -en **La Vie est à nous** (1936) y **La Marsellesa** (*La Marseillaise*, 1938)- y Ophüls, antes de centrarse en el montaje. Miembro del grupo izquierdista "Octubre" en los convulsos años treinta, debuta como director con el documental **La Vie d'un homme** (1938), sobre el dirigente comunista Vaillant-Couturier, y el largometraje **Le Temps des cerises** (1938), paradigmático de los planteamientos del Frente Popular. Durante la Ocupación simultanea un ambiguo trabajo como guionista para la Continental, la productora promovida por los ocupantes, y su actividad resistente que incluye el rodaje clandestino entre el maquis de Vercors del material que deriva en el documental **Au coeur de l'orage** (1947). Después de escribir algunos guiones y diálogos vuelve a la dirección con **Messieurs Ludovic** (1946), alcanzando su mayor éxito con **L'École buissonière** (1948), convencido alegato a favor de los métodos pedagógicos de Freynet ambientado en los años veinte. Sin acertar plenamente en el intento de trasladar al cine francés algunos aspectos -melodramáticos- del neorrealismo en **Sans laisser d'adresse** (1950), aun así premiada en Berlín con el Oso de Oro, Le Chanois se orienta hacia un cine menos exigente y más comercial, con títulos como **Le Village magique** (1953), con Lucía Bosé, y **Papá, mamá, la muchacha y yo** (*Papa, maman, la bonne et moi*, 1954), su mayor éxito comercial en una comedia sobre los problemas de vivienda; esa voluntad de no renunciar a temas importantes aún desde tratamientos populares caracteriza algunos de sus siguientes filmes: el parto sin dolor en **Le Cas du docteur Laurent** (1956) o la educación paterna excesivamente permisiva en **Par-dessus le mur** (1960). Paralelamente asume una costosa producción histórica adaptando **Los miserables** (*Les Misérables*, 1958) con Gabin, Bourvil y Blier como protagonistas. No obstante, los tiempos están cambiando y su obra va perdiendo fuerza hasta apagarse a principios de los setenta, aunque aún hará algún trabajo para la televisión. Carente de un estilo personal y al amparo de los temas escogidos para sus filmes, Le Chanois basculó entre la eficacia profesional y el compromiso político.

OTRAS PELÍCULAS: **El destino de Juana Morel** (*La Belle que voilà*, 1949), **Agence matrimoniale** (1952), **Les Evadés** (1955), **Phédre** (1960), **Par-dessus le mur** (1961), **La francesa y el amor** (*La Française et l'amour: La Femme seule*, 1961), **Mandrin, bandit gentilhomme** (1962).

J. E. M.

LEENHARDT, Roger (Montpellier, 1903 - París, 1985)

Nacido en una estricta familia protestante, estudia Filosofía en la Sorbonne y trabaja para el noticiario *Eclair-Journal*. A partir de 1930 desarrolla una intensa actividad como crítico-ensayista, con posturas muy cercanas a lo que se entenderá como "política de los autores". Sus artículos se publican en *Esprit* (1936-1939), *Fontaine*, *L'Écran française* (1944-1946), *Les Lettres françaises*, etc.; en esta última aparece el más conocido: "À bas Ford, vive Wyler". Esa activa presencia en el sector cultural del cine francés de la posguerra se completa con la creación del cineclub *Objetif '49*, que encabeza junto a Bresson y Cocteau, así como por su proximidad con el equipo de *Cahiers du cinéma*, revista que le respetará como uno de los cineastas insólitos en el panorama francés del momento e incluso considerará como "padre" espiritual. Paralelamente desarrolla una intensa actividad como documentalista, realizando cerca de 60 cortos de encargo desde su productora *Les Films du Compas*, fundada en 1934. Una de sus especialidades serán los documentales centrados en literatos (Hugo, Mauriac, Rousseau, Voltaire, Valéry...) y pintores (Daumier, Corot, Pisarro, Monet...), aunque su trabajo más celebrado es **Naissance du cinéma** (1946), documental sobre los primeros tiempos del cine, premiado en el Festival Mundial del Film y las Bellas Artes de Bélgica. En cambio, su actividad en el campo del largometraje es mínima: tras escribir el guión de **L'Amour autour de la maison** (1946), dirige su primer film de ficción, **Les Dernières vacances** (1947). Leenhardt asume su dirección al ser rechazado el guión por diversos realizadores y con ello redunda en su noción de autor; se trata de la evocación literaria, nostálgica y sentimental de una casta y veraniega historia de amor adolescente en una mansión a punto de ser vendida, que responde perfectamente a su concepción del cine: *"Yo tengo el gusto por la mesura, la discreción, la litotes, propias de los escritores protestantes de la N. R. F. de mi juventud. Un gusto clásico, incluso un poco conservador, un gusto en todo caso moderado"*. La contención en la puesta en escena unida al carácter casi autobiográfico del relato lo aproxima a la tradición memorialista de novelas como *Le Grand Meulnes* y la convierte en una obra insólita y excepcional en su contexto. De hecho, ya no vuelve a dirigir ficción hasta la pirandelliana **Le Rendez-vous de minuit** (1961), que no logra atraer ni a crítica ni al público y que sería el segundo y último largometraje de su filmografía, si exceptuamos **Un fille dans la montagne** (1964), realizado para la televisión.

J. E. M.

MARKER, Chris (Neuilly-sur-Seine, 1921)

Licenciado en Filosofía, recorre el mundo entre 1949 y 1952 como representante de la UNESCO, con la misión de introducir el cine dentro del sistema de educación primaria de los países subdesarrollados. Antes, en 1948, había sido uno de los cámaras del **Volcan interdit**, del cineasta y vulcanólogo Haroun Tazieff. Debuta como realizador en 1952 con **Olympia 52**, un documental (género al que dedicará, de una forma u otra, toda su obra) sobre los Juegos Olímpicos de ese año en Helsinki. Ya en esta ópera prima muestra una de sus grandes aportaciones al género, colocando el texto a la altura de las imágenes. Su subjetivismo, heredero de Jean Vigo y de Nicole Védrès, de la que se declaró deudor, se basa precisamente en ese uso de la palabra, que llevará a algún crítico a calificar sus películas de "filmes-conversaciones". Realiza un cine siempre comprometido con los movimientos de liberación de los pueblos, en el que la memoria se mueve constantemente entre pasado, presente y futuro, dando a su obra una cierta sensación de temporalidad inaprensible, dialéctica. No es, pues, extraño que en 1953 codirigiese con Alain Resnais, otro cineasta obsesionado por el tiempo, **Les Statues meurent aussi**, un recorrido por el arte del África Negra que, merced a los comentarios de la voz en *off*, constituye una contundente condena a todo tipo de imperialismo y que fue perseguida por la censura francesa. En los años siguientes, se embarcará en una serie de fascinantes viajes a una serie de países que se encontraban en procesos de cambios sociales radicales. Durante un viaje a China realiza el cortometraje **Dimanche à Pekin** (1956), un breve boceto de la sociedad china, en la que retrata, no sin su habitual ironía, los logros de la política maoísta. Pero será en **Lettre de Sibérie** (1957) donde todas las características ya citadas se unan felizmente entre sí, en una especie de *collage*, en el que sus textos se sirven de todo tipo de imágenes para mostrarnos una visión caleidoscópica, nunca dogmática pero siempre subjetiva, de *"un país que se transforma: la oposición del pasado y el porvenir, (...) lo viejo y lo nuevo, la tradición y el progreso"*. Repetirá la misma operación con su retrato de la joven sociedad hebrea (hacía doce años que se había constituido el Estado israelí), en **Description d'un combat** (1960), en la que vuelven a imbricarse un pasado de persecuciones y diáspora, un presente de esperanza y un futuro que ya el cineasta augura incierto. Lo mismo que en **Cuba Sí!** (1961), en la que de nuevo se mezclan el pasado de la dictadura de Batista, con el ascenso de Fidel Castro y la aparición de una nueva Cuba y una proyección del futuro de la isla, esta vez en boca del propio Castro. Marker nunca ha dejado de investigar nuevas formas, y en los años siguientes colaborará con cineastas tan inclasificables como él mismo (Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda, Jorge Semprún, Terry Gilliam...) y se adentrará en nuevos terrenos como la televisión, el video o los productos multimedia, entre los que destaca su impresionante **Immemory** (1997), *"una nueva mirada retrospectiva sobre el conjunto de su trayectoria"*, en palabras de Raymond Bellour, en la que es el propio "espectador" el encargado de ordenar un material tan complejo como fascinante.

J.A.

OPHÜLS, Max (Sarrebrück, Alemania, 1902 - Hamburgo, Alemania, 1957)

De verdadero nombre Max Oppenheimer, comienza muy pronto en el mundo del teatro: a los diecisiete años debuta como actor y a los veintiuno como director teatral. Durante diez años montará todo tipo de obras en los más prestigiosos teatros de Alemania y Austria. Llega al cine con el sonoro y en su período alemán destaca **Liebelei (Amoríos)** (*Liebelei*, 1932), que ya contiene la elegancia clásica en su puesta en escena, con una cámara destinada al movimiento permanente y el romanticismo nostálgico y trágico, pero también irónico y aparentemente frívolo de sus historias. Como judío, huye de Alemania en 1933 y se refugia en Francia, cuya nacionalidad obtendrá unos años después, donde realizará, entre otros, **La Tendre ennemie** (1936), **Werther** (1938) y **De Mayerling a Sarajevo** (*De Mayerling à Sarajevo*, 1940), que acaba pocos días antes de tener que huir a Estados Unidos tras una breve estancia en la neutral Suiza. Sus diez años en Hollywood no fueron fáciles y, pese a que allí dirigió una de sus obras maestras, **Carta de una desconocida** (*Letter from an Unknown Woman*, 1948), en 1950 decide volver a Francia. Su segunda etapa francesa es breve, pero intensa. Cuatro películas que constituyen una de las cumbres no sólo del cine francés, sino mundial: **La Ronde** (1950), **Le Plaisir** (1952), **Madame de...** (*Madame de...*, 1953) y **Lola Montes** (*Lola Montès*, 1955). Se podría hablar de una no declarada tetralogía en la que Ophüls, film tras film, nos habla de la intensidad y la fugacidad del amor. Un amor cuyo centro está en el deseo y, por tanto, puede saltar del drama a la más aparente superficialidad, de la trascendencia a la frivolidad, sin solución de continuidad. Se trata de historias circulares que vuelven una y otra vez sobre sí mismas, basadas en guiones que nunca dejan un cabo suelto (Ophüls es autor de todos ellos, aunque siempre contase con algún colaborador: Jacques Natanson, Annette Wademant, Marcel Achard), con diálogos de una belleza literaria y precisión

extraordinarias, siempre trufados de un humor lleno de ironía. La voz de un narrador, sea voz en *off* o personaje de la acción, es la encargada de poner orden en los meandros de las sucesivas historias (el espacio impide que nos detengamos en sus argumentos). La misma precisión que se extiende a sus puestas en escena, cuyo clasicismo barroco alcanza cotas de elegancia pocas veces superadas en la historia del cine. Coherente con los continuos saltos temporales de sus historias, con su circularidad narrativa (de una forma u otra, siempre acabamos donde se empezó), la cámara de Ophüls detesta la quietud. Su profusión de *travellings* es impresionante. Quizás nadie desde Murnau había movido la cámara con tal delicadeza y, cuando se ve obligado a optar por un plano fijo (siempre planos breves), son los actores los que se mueven delante de la cámara de manera incesante, que no frenética. Su clasicismo le lleva a la concisión, a la elipsis, a una magistral utilización del espacio en *off*, a los que relega invariablemente las secuencias eróticas, esenciales para sus historias, pero que no nos son hurtadas por pudor, sino que son enriquecidas por su capacidad de sugerencia. No menor es el cuidado de la fotografía (en los cuatro filmes responsabilidad del gran Christian Matras), que del blanco y negro de las tres primeras, que trasmite a la perfección el aliento poético de la estética ophülsiana, desemboca en el estallido del Cinemascope y el Eastmancolor de **Lola Montes**. Su maestría en la dirección de actores se vio ayudada por repartos de excepción: A. Walbrook, S. Signoret, S. Reggiani, S. Simon, D. Gélin, D. Darrieux, J. L. Barrault, I. Miranda y G. Philipe en **La Ronde**; C. Dauphin, G. Morlay, J. Gabin, M. Renaud, D. Darrieux, P. Brasseur, J. Servais, S. Simon y D. Gélin en **Le Plaisir**; D. Darrieux, Ch. Boyer y V. De Sica en **Madame de...**; P. Ustinov, A. Walbrook y O. Werner en **Lola Montes**. Quizás la excepción sea Martine Carol, que no consigue estar a la altura de su Lola Montes. Su éxito con **La Ronde** superó todas las previsiones, pero **Le Plaisir** y **Madame de...** conocieron críticas encontradas, mientras **Lola Montes** se saldó con un rotundo fracaso, aunque acabaría convirtiéndose en película de culto. Murió mientras preparaba *Modigliani*, que, por voluntad del propio Ophüls, acabaría dirigiendo en 1958 Jacques Becker con el título de **Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*).

J. A.

PAGNOL, Marcel (Aubagne, 1895 - París, 1974)

Los primeros éxitos teatrales le llevaron al abandono de sus funciones como profesor de inglés en colegios e institutos del Midi, aunque es con **Topaze** -estrenada en París en 1928- cuando consigue su primer y definitivo éxito, que abre una larga carrera teatral. Con la llegada del sonoro, el interés de Pagnol se amplía hacia el cine, donde ve la posibilidad de ampliar su público y de "fijar" sus obras para el futuro. Al principio se trata de versiones de algunos de sus éxitos realizadas por cineastas de prestigio como Alexander Korda -**Marius** (*Marius*, 1931)-, Marc Allégret -**Fanny** (*Fanny*, 1932)- y Louis Gasnier -**Topaze** (1932)-; pero muy pronto decide asumir él mismo la dirección de sus adaptaciones, debutando con **Le Gendre de monsieur Poiret** (1933), film hoy perdido. Sus sucesivos filmes -**Joffroy** (1933), **Angèle** (1934), **Merlusse** (1935), **César** (1936), **Regain** (1937), **El pan y el perdón** (*La Femme du boulanger*, 1938), **La Fille du puisatier** (1940)- no siempre son transposiciones de sus propias obras, sino que en ocasiones están escritas directamente para la pantalla o incluso adaptan textos ajenos. Pero en definitiva sí introducen en el cine francés las mismas tendencias que ya caracterizan su teatro: la ambientación mediterránea y provenzal que responde a una vocación regionalista; el cruce entre realismo y pintoresquismo populista; el trabajo con una excelente *troupe* de intérpretes casi fijos, procedentes muchas veces del café-concierto marsellés, entre los cuales se cuentan Raimu, Fernandel, Charpin, Maupi, Poupon, Dumazis, etc.; los diálogos asumiendo el acento meridional; la calidad de los textos, que palia una puesta en escena que nunca evade su condición de "teatro filmado"; etc. Para todo ello Pagnol cuenta con su propia productora, *Les Films Marcel Pagnol*, creada en 1934, aliada a la Gaumont y que eventualmente produce filmes ajenos, como el celebérrimo **Toni** (Jean Renoir, 1934). Sin embargo, tras el paréntesis de la guerra los tiempos comienzan a cambiar y con ellos los gustos del público. Probablemente desaparece ese público pequeño-burgués, laico, republicano y radical-socialista en lo político, amante todavía del teatro de texto y de los trucos actorales y los giros idiomáticos. Y también las fórmulas del teatro filmado aparecen desfasadas y alejadas de las nuevas modas. Cuando el teatro pasa a estar protagonizado por los Sartre, Camus, Genet, Ionesco, etc., la visión pagnoliana se va alejando de la sensibilidad contemporánea, aunque ingrese en la Academia en 1946. Pese a ello, las maneras del cine de Pagnol no cambian y sus títulos de posguerra ven aminorar su repercusión comercial, aunque todavía **Naïs** (1945), **Manon des sources** (1953) y la adaptación de **Les Lettres de mon moulin** (1954), según Daudet, no dejen de plantear aspectos interesantes, más desde luego que su *remake* de **Topaze** (1951). De ahí que prácticamente a mediados de los cincuenta Pagnol abandone las cámaras y platós, a los que sólo retornará para un trabajo televisivo: **Le Curé de Cucugnan** (1967).

OTRAS PELÍCULAS: **La Belle meunière** (1948), **Le Rosier de madame Husson** (1950).

J. E. M.

PATELLIÈRE, Denis de la (Nantes, 1921)

La experiencia de la lucha resistente durante la Ocupación hace desistir a Denys de la Patellière, procedente de una aristocrática familia, de su inicial vocación militar. Con la Liberación se orienta hacia el cine, comenzando como montador para las *Actualités françaises* y más tarde como ayudante de dirección con cineastas comerciales como Georges Lacombe, Georges Lampin, Richard Pottier, Maurice Labro y René Le Henaff, al tiempo que interviene en algunos guiones como el de **El renegado** (*Le Défroqué*; Léo Joannon, 1953). Por fin, en 1955 pasa a la dirección como resultado de sus discrepancias con el guión preparado por Joannon para la adaptación de **Los aristócratas** (*Les Aristocrates*), una historia de decadencia aristocrática a partir de la novela de Michel de Saint-Pierre, protagonizada por el gran Pierre Fresnay. De todas formas, La Patellière se integra rápidamente en el tradicional cine de género, consiguiendo el éxito comercial con **Les Oeufs de l'autruche** (1957), una comedia "de *boulevard*", y **Retour de manivelle** (1957), un film de suspense con Michèle Morgan. Esa línea al servicio de las habituales estrellas del cine francés de la época se mantiene con **Les Grandes familles** (1958), donde la novela de Maurice Druon y el guión de Michel Audiard auspician la presencia de Jean Gabin como patriarca en una trama de intrigas familiar en el seno de un imperio periodístico; presencia repetida en **Rue des Prairies** (1959), aunque aquí Gabin interpreta en clave melodramática un personaje muy distinto, un obrero de buen corazón capaz de aceptar un hijo adulterino. El mayor éxito de Denis de la Petellière llega con **Un taxi para Tobruk** (*Un taxi pour Tobruk*, 1960), una trágica aventura en el desierto de cuatro soldados franceses y un oficial alemán, que sabe aprovechar las virtudes interpretativas de Charles Aznavour, Lino Ventura y Hardy Kruger. Probablemente no vuelva a alcanzar el mismo nivel en su obra posterior, aunque algunos de sus filmes -como la fuerte coproducción **La conquista de un imperio** (*La Fabuleuse aventure de Marco Polo*, 1963) y **La Tonnerre de Dieu** (1965)- obtengan buena acogida comercial. De todas formas, su trayectoria irá languideciendo a finales de los sesenta y primeros setenta, acabando su carrera como realizador de telefilmes.

OTRAS PELÍCULAS: **Le Salaire du peché** (1956), **Thérése Etienne** (1957), **Les Yeux de l'amour** (1959), **Le Bateau d'Emile** (1961).

J. E. M.

PHILIPE, Gérard (Cannes, 1922 - París, 1959)

Básicamente actor, se convierte en uno de los grandes del teatro francés a partir de su contratación por parte del Teatro Nacional Popular. Tras aparecer como figurante en **La Boîte aux rêves** (Yves Allégret, 1943), consigue su primer

papel en **Les Petites du quai aux Fleurs** (Marc Allégret, 1943). Su consagración le llegará con su papel protagonista en **El idiota** (*L'Idiot*; G. Lampin, 1945), con el que se convierte en el paradigma de la joven estrella, romántica y atractiva, que cautiva a los espectadores. Con **Le Diable au corps** (Claude Autant-Lara, 1946), una película que escandaliza a la derecha francesa, pero que consigue un rotundo éxito, consigue el premio de interpretación en el Festival de Bruselas. A partir de ahí trabaja con muchos de los mejores realizadores del cine francés: Christian-Jaque -entre otras, **Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*, 1952), su mayor éxito comercial-, Y. Allégret, R. Clair, M. Ophüls, M. Carné, S. Guitry, R. Clément, C. Autant-Lara, J. Duvivier, J. Becker, R. Vadim, L. Buñuel... Su ambición de convertirse en realizador se limitó a un único film, **Les Aventures de Till l'Espliège** (1956), basada en la novela de Charles De Coster, que recrea la lucha del héroe flamenco que, en el siglo XVI, se opuso a la ocupación española de los Países Bajos. Durante años acarició la idea de llevar la novela a la pantalla y reescribió el guión una y otra vez, con la ayuda de René Wheeler y René Barjavel. La entrada en la producción de la alemana DEFA (la sucesora de la UFA) y la aceptación por parte del documentalista holandés Joris Ivens de trabajar como supervisor en el film, lanzaron el proyecto. No se escatimaron medios: rodaje de las escenas heladas en Suecia y las de las batallas cerca de Leipzig, con un gran número de extras; reconstrucción de un pueblo flamenco en los estudios de la Victorine, en Niza; un cuidado vestuario extraído de los cuadros de Brueghel; técnicos de la categoría del director de fotografía Christian Matras o el músico Georges Auric. Pero la empresa desbordó al debutante realizador, que se había propuesto como modelo **Fanfan, el invencible**. La crítica se mostró unánime en su rechazo: ni la puesta en escena, ni el montaje, ni siquiera la interpretación (su trabajo como actor nunca fue tan censurado) se salvaron. Por si fuera poco, su estreno coincidió con la entrada de los tanques rusos en Budapest y el film fue acusado de tratar con frivolidad un tema tan sensible en aquellos momentos como era la lucha de un pueblo contra la ocupación extranjera. Paradójicamente, un hombre como Gérard Philipe, inequívocamente progresista y que encabezó las manifestaciones contra la represión soviética en Hungría, era vapuleado incluso desde la izquierda. No volvería a dirigir, no tanto a causa de este sonoro fracaso, sino porque en 1959 un cáncer de hígado acabó con su vida a los 37 años de edad.

J. A.

PINOTEAU, Jack (Clair-fontaine, 1923)

Perteneciente a una familia de cineastas (su padre, Lucien, fue director de producción y su hermano, Claude, realizador como él), estudia en la Escuela de Artes Aplicadas. Comienza en el cine como asistente de realización de M. Carné, J. Duvivier, H. Calef y J. Audry, entre otros. Tras realizar algunos cortometrajes a finales de los años cuarenta, debuta en el largometraje con **Ils étaient cinq** (1951), con la que intenta dar a la comedia un cierto refinamiento a través de una sofisticada puesta en escena. Su intento, que prosigue con **Le Grand Pavois** (1953), no recibe el esperado refrendo de la crítica. Cambia de estrategia cuando entra en contacto con Darry Cowl, un popular músico y cómico de cabaret, para el que escribe y dirige sus cuatro siguientes películas que, si tampoco consiguen la aprobación de la crítica, se convierten en sucesivos éxitos comerciales. Pinoteau abandona sus veleidades estéticas para limitarse a realizaciones rutinarias, guiones manidos y tópicos *gags*, todo ello para lucimiento de Cowl, que se convierte en la *vedette* absoluta de **L'Ami de la famille** (1957), **Le Tripoteur** (1957), **Chéri, fais moi peur** (1958) y **Hola, Robinsón** (*Robinson et le tripoteur*, 1959), títulos cada vez más previsibles a lo largo de los cuales se va agotando el filón. En el último, una coproducción con España, trabajarán Blanca de Silos, Alfredo Mayo, Julio Peña y Carlos Casaravilla. No volverá a encontrarse con el éxito y en los años sesenta y setenta se dedicará básicamente a la televisión.

J. A.

POTTIER, Richard (Budapest, Austro-Hungría, 1906 - Plessi-Bouchard, 1994)

Tras sus comienzos cinematográficos en Alemania hacia 1929, Ernest Deutsch se instala en Francia y con el seudónimo "Richard Pottier" inicia una abundante filmografía con más de 40 filmes entre 1934 y 1964. De todas formas, se mantendrá siempre en el ámbito del cine comercial, siendo probablemente el descubrimiento de Martine Carol su mayor aportación a la historia del cine francés. Si bien fue **Guarida de lobos** (*La Ferme aux loups*, 1943) su primera colaboración -que sucede a una interesante adaptación de Simenon/ Maigret: **Firmado Picpus** (*Picpus*, 1942)-, la mayor popularidad del tándem Pottier-Carol llega con **Caroline chérie** (1951), que inicia una serie de filmes en torno al personaje de Caroline, creado por Cecil de Saint-Laurent, dirigidos por otros cineastas. Pottier también incide en la popularidad del actor-cantante hispano Luis Mariano, con títulos como **Cita en Granada** (*Rendez-vous à Granade*, 1951), sobre todo **Violetas imperiales** (*Violettes impériales*, 1952), aquí acompañado por Carmen Sevilla, y **El cantor de México** (1956), donde el *partenaire* de Mariano era... Bourvil. Asimismo se le debe otro vehículo estelar para María Félix, **La bella Otero** (*La Belle Otero*, 1954), antes de deslizarse en el último tramo de su carrera por prescindibles *péplums* como **David y Goliat** (*David et Goliat*, 1960) o **El rapto de las Sabinas** (*L'Enlevement des Sabines*, 1961).

OTRAS PELÍCULAS: **L'Insaissable Frédéric** (1945), **Vertiges** (1946), **Destins** (1946), **L'Aventure commence demain** (1946), **Deux amours** (1948), **Barry, héroe del San Bernardo** (*Barry*, 1948), **Nuit blanche** (1948), **Casimir** (1950), **Meurtres** (1950), **Ouvert contre X** (1952), **Los sublevados de Lomanach** (*Les Révoltés de Lomanach*, 1952), **El prisionero del rey** (*Il prigionero del re / La Masque de fer*, 1953), **La castellana del Líbano** (*La Chatélaine du Liban*, 1956), **Siempre te quise** (*Tabarin*, 1957), **Sérènade ai Texas** (1958), **Dernier fiercé** (1964).

J. E. M.

ROBERT, Yves (Saumur, 1920 - París, 2002)

Llegado al campo del teatro desde su condición obrera, tras haber trabajado como aprendiz de pastelero, tipógrafo y cavador, debuta en Lyon en 1942. Su notoriedad llega en los años de posguerra como animador de los espectáculos del cabaret *La Rose Rouge*, en Saint-Germain-des-Près, entre 1948 y 1952, los años del existencialismo, donde escenifica textos de Boris Vian, Jacques Prévert, Raymond Queneau y Robert Desnos. Paralelamente desarrolla desde 1948 su actividad como actor cinematográfico, interviniendo en filmes destacados como **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*; René Clair, 1955), **Les Mauvaises rencontres** (Alexandre Astruc, 1955) y **Cléo de 5 a 7** (*Cléo de 5 à 7*; Agnès Varda, 1961). Ya en 1951 dirige su primer corto, **Les Bonnes manières**, y poco después debuta en el largometraje con **Les Hommes ne pensent qu'à ça** (1953). A partir de ahí desarrolla una episódica trayectoria como director, manifestando una indudable profesionalidad pero con escasos momentos de genio. Así, **Ni vu, ni connu** (1957), uno de los primeros éxitos de Louis de Funès; **El toisón de oro** (*Signé: Arsène Lupin*, 1959), según la novela de Maurice Leblanc; y **La Famille Fenouillard** (1960). Pero el mayor éxito de la primera etapa de la carrera como cineasta de Yves Robert es, sin duda, **La guerra de los botones** (*La Guerre des boutons*, 1961): esta adaptación de la novela de Louis Pergaud, en torno a los enfrentamientos entre dos grupos de niños en una pequeña población rural, obtiene el Premio Jean Vigo y consigue la mayor recaudación del cine francés desde la guerra. Desde entonces proseguirá su doble labor como actor y director, obteniendo algunos nuevos éxitos al cabo de los años, ya en los setenta: **El gran rubio con un zapato negro** (*Le Grand blonde avec une chaussure noir*, 1972), **¡Qué vida la del artista!** (*Salut l'artiste*, 1973), **Un elefante se equivoca enormemente** (*Un éléphant: ça trompe énormement*, 1976) o **Dentro de cien años todos calvos** (*Nous irons tous au paradis*, 1977).

J. E. M.

ROUCH, Jean (París, 1917 - Birni N'Konni, Níger, 2004)
Estudia Etnología, contando entre sus profesores con Marcel Griaule, pionero del cine etnográfico. Desde principios de los años cuarenta realiza numerosos viajes científicos a diversos países del África Negra y, a partir de 1947, comienza a realizar documentales, en principio destinados a complementar sus trabajos. En 1949 realiza **Initiation à la danse des possédés**, que obtiene el Gran Premio del Festival de Cine Maldito de Biarritz. Sus tres siguientes trabajos -**La Circoncision** (1949), **Chasse à l'hippopotame** (1950) y **Yenendi: les hommes qui font la pluie** (1951)- acabarán refundidos por Rouch en **Les Fils de l'eau** (1958), pero para entonces ya habrá realizado algunos de sus documentales más conocidos y, si sus aportaciones cinematográficas serán prácticamente incuestionables, desde el punto de vista etnológico será motivo de polémica. Rouch reivindica su subjetivismo a la hora de acercarse a las civilizaciones que intenta retratar, pero, curiosamente, lo hace desde un profundo respeto a las identidades étnicas y culturales a las que se acerca. Concibe los comentarios a sus trabajos como introducciones que, de ningún modo, pretenden influir en la percepción por parte del espectador de esas realidades. Siempre que puede, prefiere llevar personalmente la cámara, lo que le permite acercarse a los mundos que intenta reflejar de manera más directa y personal. En 1955, con **Les Maîtres fous**, es premiado en el Festival de Venecia y su cine comienza a ser objeto de debate. Obsesionado por las modificaciones que las diversas potencias coloniales europeas llevan a cabo en las distintas culturas africanas, en este film se centra en una serie de ritos iniciáticos de la secta Haouka, nacida en Accra, capital de Ghana. Los Haouka nacen en 1927 del choque de las costumbres de una serie de jóvenes llegados desde la selva, con una civilización muy influida por los avances técnicos llevados hasta allí por los blancos. Rouch se adentra con su cámara en la concesión del Gran Padre de la secta, Mountyeba (los rótulos iniciales aseguran que el documental fue realizado por petición de los máximos representantes de la secta), donde se lleva a cabo la iniciación de los nuevos miembros. Moviéndose cámara en mano entre ellos, consigue un documento impactante con los ritos que llevan a la posesión de los neófitos por parte de espíritus asociados a la administración colonial occidental (el gobernador o el general son algunos de los protagonistas ficticios del rito y de hecho se habla del dios de lo nuevo, de la técnica, de la ciudad y de la fuerza), provocando espectaculares espasmos en los iniciados. Acabado el rito, Rouch nos los vuelve a mostrar en su vida cotidiana en Accra. Su intervencionismo se acentúa con **Moi, un noir** (1958), donde insiste en el choque entre la cultura precolonial y la vida en las ciudades. Tomando como protagonistas a un grupo de jóvenes nigerianos que han emigrado desde Niamey a Abidjan (entonces todavía capital de Costa de Marfil), hace que estos se conviertan en narradores de una especie de docudrama, en el que los protagonistas mezclan sus viejas creencias con los nuevos ídolos tomados de la ciudad, que no son sino ídolos del boxeo o el cine. Si durante la semana los jóvenes intentan buscar trabajos esporádicos para sobrevivir, durante el fin de semana se refugian en los bares y *dancings*, en la cerveza y las mujeres. Algunos de sus apodos son significativos de por dónde van sus sueños: Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Tarzán, Dorothy Lamour... El subjetivismo de Rouch da un paso adelante con **La Pyramide humaine** (1959), en la que los protagonistas pasan de representar su vida cotidiana a llevar a cabo una representación en toda regla. Acusado por sectores de raza negra de estudiarles "como si fuesen insectos", con este film pretende dejar clara su postura frente al racismo. Reúne a una serie de estudiantes, europeos y africanos, en el Liceo de Abidjan y les hace convivir durante once semanas. *"No habrá guión previo"*, les dice Rouch en una de las secuencias de presentación. A lo largo del film, los jóvenes discutirán acerca de sus diferentes culturas, los recelos mutuos, la influencia colonial, sus esperanzas y surge el amor, lo que finalmente llevará a uno de los negros a suicidarse durante una jornada aparentemente festiva. Iniciará los años sesenta con **Chronique d'un été** (1960) y nunca dejará de filmar, completando una filmografía de más de cien películas, que concluirá un año antes de que muriese, en 2004, a consecuencia de un accidente en Níger a los ochenta y seis años.
OTRAS PELÍCULAS: **Au pays des mages noirs** (1947), **Les Magiciens de Wanzerbé** (1948), **Hombroï** (1948), **Les Gens du mil** (1951), **Cimetière dans la falaise** (1951), **Mammy Water** (1953), **Baby Ghana** (1957), **Sakpata** (1958), **La Royale goumbé** (1958), **Moro Naba** (1958).

J. A.

ROULEAU, Raymond (Bruselas, Bélgica, 1904 - París, 1981)
No cabe duda de que el teatro es la gran pasión de Edgar "Raymond" Rouleau, luego ampliada a la interpretación y efímeramente a la dirección cinematográfica. Funda con Antonin Artaud y Charles Dullin el teatro surrealista, poniendo en escena a Alfred Jarry y luego a autores tan notorios como Bertolt Brecht, Tenessee Williams, Arthur Miller, Bernard Shaw o Jean Cocteau. Su trayectoria como actor en el cine arranca con **El dinero** (*L'Argent*; Marcel L'Herbier, 1927) y sobrepasa los cincuenta filmes, con títulos como **Le Dernier Tournant** (Pierre Chenal, 1939), **L'Assassinat du Père Noël** (Christian-Jaque, 1941) y **Falbalas** (Jacques Becker, 1945), mientras que sus trabajos como director cinematográfico arrancan con **Suzanne** (1932), codirigida con Léo Joannon. Durante los años treinta dirige otros cuatro filmes, sin alcanzar mayor notoriedad, pero tarda casi dieciséis años en volverse a poner detrás de las cámaras para adaptar **Les Sorcières de Salem** (1956), la dramática parábola de Arthur Miller sobre la "caza de brujas" protagonizada por el dúo Yves Montand-Simone Signoret. Sólo vuelve a la dirección con **Les Amants de Teruel** (1961), un film lleno de sueños y simbolismos decididamente *demodé* y cuyo fracaso probablemente decide el final de su carrera como cineasta.

J. E. M.

ROUQUIER, Georges (Lunel-Viel, 1909 - París, 1989)
Linotipista, nacido en un pequeño pueblo del departamento de Hérault, en Languedoc, pronto entusiasmado por el cine, particularmente el de Flaherty: tres hechos trascendentales en su obra. Como trabajador manual, en varios de sus filmes reivindica el trabajo de los artesanos; nacido en un medio principalmente agrícola, dejó constancia en sus dos mejores largometrajes de las transformaciones en el modo de trabajar la tierra; fiel seguidor de Flaherty, es autor de una obra en la que el tono documental, la fuerza de las imágenes y el lirismo de su puesta en escena son características esenciales. Con una cámara de segunda mano, aprende los secretos técnicos de la fotografía y la técnica cinematográfica. Con ella realiza un cortometraje mudo, **Vendanges** (1929), centrado en la vendimia, del que sólo se conservan pequeños fragmentos, que ya parece demostrar su gran capacidad de observación de los hechos más cotidianos. Tras la llegada del sonoro, tarda en realizar sus dos siguientes cortometrajes, **Le Tonnelier** (1942) y **Le Charron** (1943), sendos homenajes al trabajo artesanal de un tonelero y un carretero. Con un ágil montaje, una soberbia fotografía y su habitual lirismo, no sólo basado en las imágenes, sino también en sus comentarios en *off*, Rouquier rinde testimonio de una forma de vivir que, tras la Segunda Guerra Mundial, comenzará a replegarse. En 1946 dirige su primer largometraje, **Farrebique** (1946), su obra maestra, que le coloca entre los cineastas más singulares del cine francés. **Farrebique** no supone una ruptura con su cine anterior y en ella Rouquier describe la vida en la granja que da título a la película, en la región de Aveyron, al sur del Macizo Central, una zona aislada que conservaba sus costumbres tradicionales. El argumento es mínimo, los personajes casi simples excusas para mostrar el devenir de las estaciones y, con ellas, los distintos trabajos en la granja y el eterno ciclo vital: nacerá una nueva nieta, el hijo mayor se enamorará y hará planes de futuro, el patriarca morirá tras la vendimia. Aunque los tiempos cambian (hay que remozar y ampliar la casa centenaria, instalar la luz eléctrica), también se conservan las tradiciones: el mayorazgo se impone y la vida cotidiana parece inmutable. La sober-

bia fotografía de unos interiores umbríos contrasta con las luminosas secuencias del campo. Rouquier siempre acarició la idea de hacer una continuación. No lo consiguió hasta casi cuarenta años después con **Biquefarre** (1983). Pese a los numerosos premios de **Farrebique**, continuará realizando cortometrajes, entre ellos **L'Oeuvre scientifique de Pasteur** (1947), codirigida con Jean Painlevé; **Le Chaudronnier** (1949), nuevo homenaje a los viejos artesanos, esta vez los caldereros; **La Sel de la terre** (1950), otra vez centrada en el mundo agrícola; **Un jour comme les autres** (1952), tierna mirada a una familia obrera de los alrededores de París. Su segundo largometraje es producto de un encargo y poco tiene que ver con su particular universo. Coproducción francoespañola (la versión española fue dirigida por Ricardo Muñoz Suay), **Sangre y luces** (*Sang et lumière*, 1954), es, no obstante, un nada desdeñable acercamiento al mundo de los toros, centrado en la figura de un torero en decadencia (Daniel Gélin), que acabará muriendo en la plaza, en el que no falta la consabida mujer fatal (Zsa Zsa Gabor). Aún conseguirá retratar mundos tan diferentes como el de la creación artística, con la excelente **Arthur Honegger** (1955), y el de uno de los mitos del catolicismo en **Lourdes y sus milagros** (*Lourdes et ses miracles*, 1955), en la que, más que por la cuestión religiosa, se interesa por las energías humanas que desencadena, antes de realizar su tercer largometraje, el fallido **S.O.S. Noronha** (1957), centrado en el mundo de la aviación e interpretado por Jean Marais.

OTRAS PELÍCULAS: **L'Economie des métaux** (1943), **La Part de l'enfant** (1943), **Le Lycée sue la colline** (1952), **Malgovert** (1954), **La Bête noir** (1956), **Une belle peur** (1958), **Le Notaire de Trois-Pistoles** (1959).

J. A.

TOURJANSKY, Viktor (Kiev, Ucrania, 1891 - Munich, Alemania, 1976)

Estudia en la Academia de Bellas Artes de Moscú, contando entre sus profesores con Stanislavski. Debuta en el cine primero como actor y, ya en 1914, como realizador, pero con la Revolución de Octubre se traslada a París. En Francia, oscila entre la realización de melodramas (como **Calvaire d'amour** y **Le Chant de l'amour triomphant**, ambas de 1923) y películas de aventuras a veces de temática rusa -su versión muda de **Michel Strogoff** (1926) es la mejor adaptación de la novela de Verne-, en las que mantiene unas ambiciones estéticas que se irán diluyendo con el tiempo. Asistente de Abel Gance en **Napoleón** (*Napoléon*, 1927), se encarga de concluir, con Jean Epstein y Henri Etievant, **El fin del mundo** (*La Fin du monde*, 1933), film mudo del propio Gance, que este abandonó cuando los productores decidieron sonorizarlo. Llamado a Estados Unidos, su único film allí, **The Adventurer** (1928), se salda con un fracaso, lo que le obliga a volver a Europa. Empieza a dirigir alternativamente en Alemania, Italia y Francia, oscilando entre la comedia, el melodrama y el cine de acción. Comienza el período con la española **Si te hubieses casado conmigo** (1948), comedia poco inspirada con Amparo Rivelles y Fernando Rey. Instalado definitivamente en el cine comercial, durante casi una década trabaja permanentemente en el cine alemán. Su infatigable ritmo de trabajo se acentúa a finales de los cincuenta y primeros sesenta, años en los que predominan sus coproducciones francoitalianas, en las que habitualmente colabora en sus guiones con Damiano Damiani, dirigiendo una serie de filmes en los que mezcla las recreaciones históricas con el cine de aventuras, siempre con la vista puesta en la taquilla: **Aphrodite, déesse de l'amour** (1958), **Les Bateliers de la Volga** (1958), **Erode il grande** (1959) y **Les Cosaques** (1959), con intérpretes habituales como Gert Fröbe, con el que ya había trabajado en sus películas alemanas, Massimo Girotti, Edmund Purdom o John Drew Barrymore. Se despide del cine francés con **Le Triomphe de Michel Strogoff** (1961), olvidable intento de retomar la novela que adaptase treinta y cinco años antes, muy lejos de la sobriedad de aquella, y que pretendía aprovechar el éxito de Curd Jürgens en la versión de Carmine Gallone: **Miguel Strogoff** (*Michelle Strogoff*, 1956). La falta de ambición de esta nueva, y adulterada, versión de la obra de Verne no es sino el reflejo de la misma falta de ambición que llevó a su cine a un progresivo adocenamiento.

J. A.

VADIM, Roger (París, 1928 - 2000)

Sus inicios artísticos se sitúan como actor teatral entre 1944 y 1947, pasando al cine como ayudante de dirección de Marc Allégret y como guionista-adaptador, labor que simultanea desde 1953 con la de periodista en la célebre revista *Paris-Match*. El salto a la dirección cinematográfica llega de la mano de la pujante estrella Brigitte Bardot, con la que se había casado en 1952. Impulsado por el productor Raoul Lévy, dirige con (y para) ella la impactante **Y Dios... creó la mujer** (*Et Dieu... créa la femme*, 1956), film que será acogido muy favorablemente tanto por el público, que ratifica el estrellato de la Bardot, como por la joven crítica (Truffaut y compañía), que saludan el aire fresco y la espontaneidad de que parece hacer gala la película. Esos méritos van a significar la consideración durante mucho tiempo de Vadim como uno de los precedentes inmediatos de la *Nouvelle Vague*, opinión que sólo el paso del tiempo -y la continuidad de la filmografía del cineasta- debilitarán. Evidentemente, la frescura de la presencia de Brigitte Bardot, la franqueza de exposición de los aspectos eróticos del relato, la presencia casi juvenil de Jean-Louis Trintignant y el aprovechamiento de los escenarios naturales y coloristas de la Costa Azul son otros tantos factores que cimentaron el equívoco, sostenible tal vez en el plano sociológico, pero mucho menos en el estético y moral. La aureola escandalosa de **Y Dios... creó la mujer** es un elemento determinante para la definición de la obra de Vadim, que se dedica de forma sustancial al empeño de *épater le bourgeois* en buena parte de sus filmes, de la misma manera que el final de su doble relación (sentimental en 1957 y artística mucho después) con la Bardot le conduce a una sucesión de "descubrimientos" y lanzamientos de sucesivas estrellas. Así, junto a sus siguientes filmes con Brigitte Bardot -el disparatado **Les Bijoutiers du clair de lune** (1957), **A rienda suelta** (*La Bride sur le cou*, 1961), según la novela de Betrand Poirot-Delpech, y **Le Repos du guérrier** (1962), ahora a partir del sarcástico relato de Christian Rochefort- frecuenta estrellas como Françoise Arnoul en **Sait-on-jamais?** (1957) y Jeanne Moreau en **Relaciones peligrosas** (*Les Liaisons dangereuses*, 1959), penúltima película a su vez de Gérard Philipe y primera adaptación -y transposición moderna- del licencioso texto de Choderlos de Laclos. No menos intención polémica tiene **Et mourir de plaisir** (1960), relato vampírico y pretendidamente licencioso del novelista Roger Vailland, ahora interpretado por Elsa Martinelli, pero a esas alturas ya ha "estallado" la *Nouvelle Vague* y comienzan a desvelarse los equívocos y las mixtificaciones en torno al cineasta. Su estrategia "escandalosa" y su erotismo "elegante" se van mostrando impostados, cuando no falsos, a pesar de los préstamos tomados de obras literarias clásicas o contemporáneas, desde **La Vice et la vertu** (1963) -ahora es el masoquismo lo que constituye su horizonte- hasta el *remake* de **La ronda** (*La Ronde*, 1964), según Schnitzler, que reúne a Marie Dubois, Anna Karina, Jane Fonda y Catherine Spaak, pasando por **Château en Suède** (1963), basada en la ya de por sí atrevida Françoise Sagan. En definitiva, la progresiva caída de la carrera posterior de Roger Vadim no hace más que certificar las dudas sobre su primera etapa. Salvando la significación que adquirió en su momento **Y Dios... creó la mujer**, podríamos decir que con Vadim se iniciaba lo que finalmente no iba a ser más que una vía muerta en la renovación del cine francés. Sin duda, Godard, Truffaut, Rivette y los demás eran otra cosa.

J. E. M.

VERNEUIL, Henri (Rodosto, Turquía, 1920 - Bagnolet 2002)

Llega a Francia, huyendo del genocidio armenio, a los cuatro años como Achud Malakian antes de tomar el seudónimo "Henri Verneuil". Dedicado al periodismo y la radio en su Marsella de adopción, comienza en el cine como cortometrajista y luego ayudante de Robert Vernay. En 1952 debuta en el largometraje con **La Table aux crevés**, primero de

sus trabajos con Fernandel, entre los que los que destaca **El enemigo público nº 1** (*L'Ennemi public nº 1*, 1953), un film que debía dirigir el exilado Jules Dassin. Bien integrado en el cine comercial francés, trabaja con muchas de sus estrellas: además del citado Fernandel, con Jean Gabin, Charles Boyer, Michèle Morgan, Jean-Paul Belmondo, etc. Pese a incuestionables éxitos de público -como **Des gens sans importance** (1956)-, su trayectoria prosigue durante los años cincuenta sin manifestar ninguna personalidad distinguible, manteniendo una rutinaria profesionalidad que no rompen ni siquiera títulos algo más interesantes como **La vaca y el prisionero** (*La Vache et le prisonnier*, 1959) o **El presidente** (*Le Président*, 1961). Será ya en la década de los sesenta cuando emerjan entre los filmes de Verneuil algunos títulos que, sin renunciar al estrellato y la comercialidad, vayan un poco más allá de la rutina, tanto en relación a su ambición temática como a su diseño de producción, con filmes como **Gran jugada en la Costa Azul** (*Mélodie en sous-sol*, 1963), **La hora 25** (*La Vingt-cinquième heure*, 1967), **El clan de los sicilianos** (*Le Clan des siciliens*, 1969), **El furor de la codicia** (*La Chasse*, 1971), etc.

OTRAS PELÍCULAS: **Le Fruit défendue** (1952), **Tres momentos de angustia** (*Brelan d'as*, 1952), **El pequeño mundo del señor Feliciano** (*Le Boulanger de Valorgue*, 1953), **Carnaval** (1953), **Le Mouton à cinq pattes** (1954), **Les Amants du Tage** (1955), **París, Palace Hotel** (*Paris, Palace Hôtel*, 1956), **Une manche et la belle** (1957), **Maxime** (*Maxime*, 1958), **Nosotros los gánsters** (*Le Grand chef*, 1959), **L'Affaire d'une nuit** (1960), **La francesa y el amor** (*La Française et l'amour: L'Adultère*, 1960), **Los leones andan sueltos** (*Les Lions sont lâches*, 1961).

J. E. M.

Una bibliografía parcial

Lola Montes

Carlos Losilla

A menudo se utiliza la palabra "parcial" en una dirección única: o bien aquello que beneficia a alguien en detrimento de otros, o bien algo que rehuye la totalidad. En muy pocas ocasiones, sin embargo, se muestra en esos dos sentidos a la vez. Excepcionalmente, esta es una de esas ocasiones, pues la bibliografía que sigue es parcial por dos motivos. Primero, porque es una selección posible, entre otras muchas, de un corpus especialmente amplio, dado el tema tratado. Luego, porque esa selección se ha realizado según un criterio, el del firmante, que inevitablemente inclina la balanza utilizando como fiel sus conocimientos al respecto, por otra parte expuestos en otro artículo de esta misma revista. El hecho de que la materia objeto de este acercamiento oscile peligrosamente entre la necesidad de ser imparcial y la tentación de tomar partido subraya aún más el carácter siempre fragmentario e incompleto de toda empresa de este tipo.

La aproximación bibliográfica al cine producido en Francia entre 1945 y 1959, es decir, desde la posguerra hasta la llegada de la *Nouvelle Vague*, puede realizarse por dos caminos muy distintos. Por una parte, el estudio de ese cine y de las películas que propició, algo que puede llevarse a cabo de una manera más o menos analítica, más o menos histórica, más o menos reivindicativa. Por otra, la crónica de la conspiración que intentó derrocar a la cúpula de la industria dominante en beneficio de unos cuantos jóvenes turcos, como se acostumbra a contar. Ambas posturas, a su vez, pueden adoptarse desde dos perspectivas diferentes: la exaltación o la denostación. En el tomo IX de la *Historia general del cine*, coordinado por José Enrique Monterde y Esteve Riambau y publicado en Madrid por Ediciones Cátedra en 1996, Marcel Oms realiza una amplia reivindicación de aquel período, culpando a los cahieristas de su injusto olvido. Ello forma parte de una cierta tendencia revisionista cuyo lema parece ser que no es oro todo lo que reluce, es decir, que quizá los voceados debuts de Godard o Truffaut eclipsaron otros logros paralelos, aunque estética e ideológicamente muy alejados. Este número de *Nosferatu*, de hecho, debe su existencia a la apertura de ese debate.

Evidentemente, la actitud de Oms es muy diferente a la de André Bazin, que escribió muchos textos sobre aquel cine, recogidos en *Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague* (París, Cahiers du cinéma, 1983) y más bien escorados hacia la defensa de una disidencia fundada en nuevos valores, los mismos ensalzados por los cineastas en ciernes. Las panorámicas generales tienden, en cambio, a desvirtuar la imagen demasiado homogénea de aquel *cinéma de papa*. Jean-Charles Tacchella y Roger Thérond, en *Les Années éblouissantes 1945-1952* (París, Filipacchi, 1988), son una muestra de esta nostalgia por una época clásica del cine francés que, según muchos, nunca existió, y, en opinión de otros, aún debe ser objeto de una cuidadosa reconstrucción, como reclaman Pierre Billard a partir de *L'Âge classique du cinéma français: du cinéma parlant à la Nouvelle Vague* (París, Flammarion, 1995) o Colin Crisp en *Classic French Cinema (1930-1960)* (Bloomington, Indiana University Press, 1993). Por lo demás, si se precisan visiones más lineales puede acudirse a René Prédal, autor de *Le Cinéma français depuis 1945* (París, Nathan, 1991), o a Jacques Siclier, que escribió en dos volúmenes *Le Cinéma français 1945-1990* (París, Ramsay, 1991). Por su parte, el *Centre Georges Pompidou* publicó, bajo la coordinación de Jean-Loup Passek, *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante* (París, 1988).

Si se prefiere el conocimiento directo de los cineastas, por lo menos de algunos de los singularizados en estas páginas, hay que acudir a las monografías al uso. Freddy Buache, por ejemplo, dedicó un texto a Claude Autant-Lara (*Autant-Lara,* Lausana, L'Âge d'or, 1982). José-Louis Bouquet es el responsable de un libro sobre Henri-Georges Clouzot, titulado *Henri-Georges Clouzot, cinéaste* (Sèvres, La Syrène, 1993), elaborado con Marc Godin. Si alguien quiere ilustrarse sobre Jean Delannoy, lo mejor es que lea sus libros de memorias: *Aux yeux du souvenir: blocnotes, 1944-1996* (París, Les Belles Lettres, 1998), *Mon cinéma dans un fauteuil* (París, Rocher, 2000) y *Enfance, mon beau souci* (París, Jean Attia, 2002). En cuanto a los preferidos por los chicos de *Cahiers*, el propio Buache, en colaboración con Claude Beylie, se dedicó también a *Jacques Becker* (Locarno, Festival de Cine, 1981), aunque sobre el cineasta también se puede consultar el dossier que le dedicó el número 7 de la revista *Archivos de la Filmoteca* en 1990 y textos más recientes: *Jacques Becker, entre classicisme et modernité* (París, Bifi-Durante, 2001) y *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* (Lieja, Cefal, 2001). La propia *Nosferatu* ha dedicado números a Jacques Tati, Jean-Pierre Melville o al mismísimo Jean Renoir, donde el lector podrá encontrar una bibliografía más amplia sobre estos cineastas también singulares.

Quien se decida a seguir el camino contrario, a investigar las estrategias de los que se autocalificaron como "enemigos de la *qualité*", se encontrará con varios libros capitales. *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue* (París, Cahiers du cinéma, 1991), de Antoine de Baecque, es una obra monumental, editada en dos volúmenes, cuyos primeros capítulos esbozan una sólida descripción de la situación del pensamiento cinematográfico francés en la época, contemplada desde todos los puntos de vista. Para el

conocimiento de figuras concretas, resultan indispensables el libro de Dudley Andrew sobre André Bazin (*André Bazin,* París, Cahiers du cinéma, 1983), el santo patrón de la nueva crítica, y el de Georges Patrick Langlois y Glenn Myrent sobre Henri Langlois (*Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma*, París, Denoël, 1986), el mítico director de la *Cinémathèque*, que por su parte nos ha dejado *Trois cents ans de cinéma* (París, Cahiers du cinéma y Cinémathèque Française, 1986). El apasionante panorama que dibujan las distintas revistas de cine de la época se completa con los cinco volúmenes de la *Revue du cinéma* editados en facsímil (París, L'Herminier, 1979), la obra de Michel Winock *Histoire politique de la revue "Esprit"* (París, Le Seuil, 1975) y la de Olivier Barrot *Écran Français, 1943-1953* (París, Éditeurs Français Réunis, 1979). En cuanto a *Positif*, sin movernos de casa disponemos de una retrospectiva hoy ya parcial, pero válida para el período, en *40 anys de Positif*, coordinado por Josep Lluís Fecé y Àngel Quintana (Barcelona, Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics-Filmoteca de Catalunya, 1992), y en el exterior se puede encontrar *L'Amour du cinéma. 50 ans de la revue* Positif (París, Gallimard, 2002), con edición de Stéphane Goudet.

El mejor conocimiento de este paisaje anterior a la batalla lo proporcionan, como siempre, los textos canónicos de la época. Un experimento interesante consiste en comparar dos libros que dan una idea muy ajustada de la postura de sus respectivos autores respecto al advenimiento de los nuevos tiempos: por un lado, *¿Qué es el cine?*, de André Bazin (Madrid, Rialp, 1991); por otro, *Chroniques du cinéma français 1939-1967*, de Georges Sadoul (París, UGE, 1979). Tampoco estaría mal que el lector acudiera a *Du stylo à la caméra. Écrits (1942-1984)*, de Alexandre Astruc, donde encontrará su texto fundacional sobre, precisamente, la teoría de la *caméra-stylo*, un antecedente directo de la política de los autores cuyo contexto puede estudiarse en otro libro del mismo autor, *La Tête la première* (París, Olivier Orban, 1975). Luego puede seguirle *Chroniques du cinéma*, de Roger Leenhardt (París, Cahiers du cinéma, 1986), donde se encontrarán interesantes antecedentes de la *Nouvelle Vague* a partir de este crítico y cineasta esencial, entre ellos el famoso artículo "À bas Ford, vive Wyler". Después valdrá la pena leer textos de François Truffaut y Eric Rohmer, recopilados en volúmenes como *El placer de la mirada* (Barcelona, Paidós, 2002), del primero, o *El gusto por la belleza* (Barcelona, Paidós, 2002), del segundo, por citar los más recientes editados en castellano. Y, en fin, no puedo despedirme sin recomendar el famoso *Hitchcok*, de Rohmer y Claude Chabrol, publicado en 1957 y puede que el más instructivo de todos los citados: en él, la rebelión contra un estado de cosas toma la excusa del cine americano para desvelar finalmente que, de no producirse golpe de mano alguno, quizá las cosas hubieran seguido el mismo camino.

Abstracts

El puchero hierve

ENTERTAINMENT CINEMA FOR A COUNTRY IMPRISONED BY ITS PAST
Pilar Martínez-Vasseur

The objective of this article is to analyse the economic, social, cultural and political aspects of post-war France, with particular focus on the world of film. It starts by examining the ideological legitimacy of the Fourth Republic, showing its repercussion on films from the period (strong praise for the Resistance and amnesia when it comes to the Vichy government), going on to look at the changes to have taken place in the French film industry at all levels, particularly that of policy. The article as a whole serves to place new value on the importance of the fifties in the development of cinematography in a France which -despite the Cold War and Americanisation- was capable of creating an industry competitive with the American market, even though, as with the Occupation, it omitted to show the worst consequences of decolonisation in Indochina and Algiers.

THE GREAT CONSPIRATION
Carlos Losilla

Having drawn a multifarious panorama of post-war France, where the battle between reviews and intellectuals of different ideologies was a lot more confusing than it looks at first glance, the author goes on to analyse various aspects of the reality of these years, when the "young Turks" of the *Cahiers du cinéma*, headed by Bazin, were about to win the fight against their "elders". The contempt for science, the return to a materialism of transcendentalist strain, or the onthological search for the essential are other factors which, in the author's opinion, explain the triumph of modernity represented by the Cahierists and visible in their movies, in their photographic images and in their writings. The article ends by stating that, with more or less success, these "young Turks" were capable of connecting to a certain idea of a France badly injured in the war as a result of its collaboration with the Nazis, hence their rejection of neo-realism and their backing, no matter how paradoxical it may seem, of Rossellini's cinema.

CHRONICLE OF A DELAYED DEATH
Floreal Peleato

A film based on a good storyline or a film under construction? According to the author, the answer to this dilemma lies in the controversy between classic and modern unleashed on the subject of the scriptwriters and French cinema of the time by Truffaut in his famous diatribe. To better understand the ins and outs of this confrontation, the article starts by examining the relationship between the cinema, theatre and literature during the years in question, going on to analyse the way in which the film review was born (with Bazin, Rohmer or Astruc) given its decisive influence on individual success. The author then makes an in-depth examination of Truffaut's article, underlining the farsightedness, ingeniousness and spitefulness of his opinions. A detailed vindication of some of the works by Aurenche and Bost -which he compares to other movies directed by different members of the *Nouvelle Vague*- brings the article to a close.

THE GENRES. AMONG THE OLD FORMULAS, THE "CERTAIN TENDENCY" AND GENIUSES APART
Imma Merino

Following a number of comments on the former battle between "young Turks" and the representatives of "papa's cinema" and how we may see it today, the author takes a detailed look at the principle film genres nurtured in France after the post-war period. The article therefore underlines the popularity enjoyed during these years by spy and farcical comedies and the cultural prestige of literary adaptations. She also looks at the success of Fernandel or Bourvil before stopping to take a look at the extraordinary figure of Jacques Tati. Lastly, the author goes over the main adventure and drama movies to end by underlining the growing importance at the time of cops'n'robbers movies, particularly by a director like Jean-Pierre Melville.

FRENCH DOCUMENTARY FROM THE LIBERATION UNTIL THE *NOUVELLE VAGUE*
Antonio Weinrichter

It is impossible to analyse the French documentary genre without first of all studying the situation of the industry in the country during the fifties. And that's precisely what the author of the article does before examining the first documentaries by filmmakers like L. Malle, A. Resnais, A. Varda or J. Rouch and underlining the ideological basis found by many of them in the theoretical formulations developed over these years by André Bazin. The increase in documentaries on French colonialism in Algiers or with an obvious political commitment, largely forbidden by the French government, is similarly the object of study while he concludes by underlining the essayistic tone running though of many of these works, the historical background of which he also gives.

WHAT VERSAILLES TOLD US. ROUND OF FRENCH *VEDETTES*
Jesús García de Dueñas

The author starts by taking a look at the long list of French actors and actresses relegated to a dark corner of the memory while mentioning the names of others who seem for now to have escaped the blight of oblivion. He then goes on to discuss their professional backgrounds, listing the main movies of the time that reflect this subject and books of memoirs in which the actors have inscribed their personal experiences. He subsequently underlines the part played by many of these people during the Occupation and analyses the consequences of this circumstance on the development of their professional careers. A last part lists the frequent love affairs which are also vital to understanding, although from another point of view, the development of French cinema during these years.

THE END OF THE GREAT FIGURES. AMONG FIRE AND EMBERS
Joxean Fernández

A brief introduction examining the way pre-war French filmmakers behaved during the German Occupation serves as the starting point for an analysis of each one's professional career when the fighting came to an end. The author splits his analysis into three parts, grouping directors into each one according to the stance they adopted under the Vichy government, whether it was collaborationism (Guitry, Pagnol and Gance), a certain eclecticism (Le Chanois, Christian-Jacque and Carné) or opposition from exile (Chenal, Clair, Duvivier, Ophüls and Renoir). An analysis of the work produced by these directors after the Liberation constitutes the basic nucleus of this article, similarly looking at the unequal evolution experienced by each one.

THE WILD PARENTS. UNUSUAL CAREERS IN THE FRENCH CINEMA OF THE FOURTH REPUBLIC
Imanol Zumalde Arregui
Santos Zunzunegui Díez

Although French movies from the post-war period were largely of the Saturday night type with little aesthetical punch, we mustn't forget the presence of the big filmmakers who made a large part of their work during this period. Like the beads on a necklace, the authors break down and analyse -based on the above-mentioned premise- the meaning of the theory and work methods of Robert Bresson (the role of the actors, the acting, the *mise-en-scène...*), the characteristics of Cocteau's "narcissist cinema" or the groundbreaking tendency of Roquier or Malraux, ending with an examination of the work and style of three key filmmakers from the period: Becker, Melville and Leenhardt.

TRADITION AS ACADEMICISM
José Enrique Monterde

Having established the differences existing between French and Italian post-war cinema, the author underlines the continuity

existing between French movies from the thirties and forties. The narrative form, star-system conventions, visual forms or sets are other examples of this continuity, are gradually taken apart by the author. Having established this link, the article ends with an analysis of the principal characteristics of post-war French cinema (placing particular stress on its fundamental pessimism) via a quick look at the work of representative filmmakers of the time, such as Yves Allégret, Claude Autant-Lara or Henri-Georges Clouzot.

THE DISPUTE BETWEEN CLASSIC AND MODERN OR THE GHOST OF THE TRADITION OF *QUALITÉ*
Àngel Quintana

Endeavouring to make an in-depth analysis of the importance of Truffaut's famous article in the context of the French cinema of the time, the author starts by examining its gestation and the part played while it was being written by Bazin as spiritual mentor of the filmmaker-to-be. The lines of the formal and ideological debate between the different kinds of literary adaptation and between the transposition of its content to the screen occupy the second part of the article, likewise analysing the philosophy of defending "the tradition of quality" followed by Tavernier throughout his professional career. An examination of the state of the industry during those years, revealing the difficulties of accessing direction by the younger contenders, permits us to view Truffaut's article from another point of view without, however, preventing us from appreciating its importance as the backbone in the fall of an already obsolete academic cinema.

MEMORY OF A TIME NOT LOST. BACKGROUND TO THE *NOUVELLE VAGUE*
Gonzalo G. Chasco

Deliberately sidestepping the so-called *qualité* filmmakers, the author starts by analysing the career during the forties and fifties of the filmmakers who served as guides to future components of the *Nouvelle Vague*. Thus, the article takes a closer look at the influence of the work of Bresson, Melville, Franju, Astruc or Tati (from the points of view of purity of image, dedramatization, the documentary aspect, *mise-en-scène*, etc.) on these moviemakers while underlining the seed of modernity that was incubating in all of them. A seed moreover to be found in the first short films made by the "young Turks" to whom he dedicates the last part of the text.

YVES ALLÉGRET, THE PESSIMISTIC FILMMAKER
Antonio Santamarina

A short list of Yves Allégret's early professional work leads us into a brief analysis of the documentary dedicated to Tenerife, shot by the filmmaker in 1932. The author then stops to examine the moviemaker's *noir* trilogy (**Dédée d'Anvers, Une si jolie petite plage** and **Manèges**), underlining the skilful manufacture of the enveloping poetical realism while remarking on the underlying desperate pessimism regarding the human condition and society of the time. The article ends with a brief rundown of the other works on his filmography and a short analysis of **Les Orgueilleux**, with respect to which he underlines the positive recreation of reality and the conductist tone of the narration.

CLAUDE AUTANT-LARA. RAGE IN THE HEART
Quim Casas

According to the author, the eclecticism of the literary works chosen for their taking to the screen is the principal feature of the ten films made by Autant-Lara from 1946 to 1948. While the formal stiffness and rigorous adaptation of the original texts are similarly negative characteristics of his adaptations, these are countered by Autant-Lara's talent for capturing the most estimable moments of his literary sources. The author goes on to list several examples of this skill, analysing **Le Rouge et le noir** and **Le Diable au corps** before stopping to examine the last works by the filmmaker, characterised by their freedom of expression, while demonstrating Autant-Lara's unusual political evolution and inborn talent for controversy.

THE PECULIAR CINEMA OF JACQUES BECKER
Jesús Angulo

Saved from the critical reductionism of the *Nouvelle Vague*, the author of this article would have it that Jacques Becker was one of the filmmakers to have had ideas anticipating the movement's success. The text then goes on to analyse the filming problems suffered by the moviemaker during the Occupation while indicating two of the basic characteristics of his style present in these early works: the detailed recreation of reality and the importance of the female characters. The last part of the article analyses films made after the Liberation, earning Becker the title of neorealistic filmmaker the French way. A brief look at the trilogy on couples made by Becker after the war leads to an analysis of the moviemaker's best work -**Casque d'or**, **Touchez pas au grisbi** and **Le Trou**- praised by the author for their verbal laconism and the precision of their *mise-en-scène*.

RENÉ CLÉMENT. THE SHIP OF THE DAMNED
José María Latorre

A long list of testimonies, where well-known figures of French cinema advocate post-war French movies and criticise the excessive belligerence of the Cahierist critics with respect to the directors and scriptwriters of these films, opens the author's analysis of the work of Clément, which he divides into two stages: the former dominated by realism, and the latter by eclecticism. He then goes on to examine the principal works of each stage in order to underline the humanistic nature of the filmmaker, his love of freedom and his intelligence on having surrounded himself with a magnificent team of collaborators throughout a filmography of outstanding content including **Jeux interdits** or **Plein soleil**.

H. G. CLOUZOT
José Aparicio

Having analysed some of the basic characters of Clouzot's early movies (his penchant for criminal intrigue, his acid impression of the individual and society), the author takes a look at the filmmaker's filmography, emphasising the difference in the way his work was considered then and now, given his current consideration as prestigious moviemaker. While doing this, he underlines Clouzot's getting even with those who accused him of collaborationism in **Manon**, the desperation flooding the luminous images of **Le Salaire de la peur**, the suspense, tainted with humour, of **Les Diaboliques** and, lastly, the excellent documentary, **Le Mystère Picasso**.

JEAN DELANNOY. AT THE SERVICE OF THE AUDIENCE
Antonio José Navarro

A brief introduction to the meaning of his cinema of today and a short biographical look at Delannoy -underlining his professional training process- serve as an opening for a series of declarations by the director on his view of the cinematic creation: the importance of American cinema, the part played by music or photography in a film, etc. The author then makes a brief analysis of the controversy between Delannoy and Truffaut, ending with a look at the latter's work, indicating as positive elements of his style the promising start of his films and the way he handles generic conventions, despite their subsequent failure to acquire expressive significance.

Índices

Les Enfants du paradis

Índice filmográfico

À Bout de souffle (véase **Al final de la escapada**)
A double tour (véase **Doble vida**)
A pleno sol: 36, *115*, 156, 157, 160, *161*
ABC de la liberté: 88
Abus de confiance: 67
Adorables créatures (véase **Adorables criaturas**)
Adorables criaturas: 66
Adrienne Lecouvreur: 68
Adventures of Captain Fabian (véase **Taberna de Nueva Orleans, La**)
Affaire du courrier de Lyon, L' (véase **Crimen del correo de Lyon, El**)
Affaires publiques: 106
Afrique 1950: 47
Age d'Or, L' (véase **Edad de oro, La**)
Agence matrimoniale: 77
Aigle à deux têtes, L': 70, 93
Al anochecer: 105
Al final de la escapada: *14*, 16, 20, 28, 105, 106, 125, 126, 128, 133, *134*
Algérie en flammes, L': 12, 47
Ali Baba et les quarante voleurs (véase **Ali Baba y los cuarenta ladrones**)
Ali Baba y los cuarenta ladrones: 41, 100, 153
Alphaville (véase **Lemmy contra Alphaville**)
Amantes del Pont Neuf, Los: 112
Amantes de Montparnasse, Los: 23, 63, 100, *101*, *153*, *154*
Amants, Les: 36, *68*, 69, 130
Amants de Vérone, Les: 32, 65, 115
Amants du Pont-Neuf, Les (véase **Amantes del Pont Neuf, Los**)
Ambiciosos, Los: 53, 63
Amelie: 27
American Guerrilla in the Philippines, An (véase **Guerrilleros en Filipinas**)
American in Paris, An (véase **Americano en París, Un**)
Americano en París, Un: 18
Amiche, Le (véase **Amigas, Las**)
Amigas, Las: 36
Amour d'une femme, L': 33
Ana Karenina: 84
Andalousie: 41
Anges du péché, Les: *21*, 22, 91
Anglais et le duc, L' (véase **Inglesa y el duque, La**)
Anna Karenina (véase **Ana Karenina**)
Antoine et Antoinette (véase **Se escapó la suerte**)
Arabie interdite: 157
¿Arde París?: 7
Armée des ombres, L' (véase **Ejército de las sombras, El**)
Armoire volante, L': 42
Arsenic and Old Lace (véase **Arsénico por compasión**)
Arsénico por compasión: 144
Ascenseur pour l'échafaud (véase **Ascensor para el cadalso**)
Ascensor para el cadalso: 69, *130*
Asesino vive en el 21, El: 62, 163, 164
Así es la aurora: 116
Assassin a peur la nuit, L': 170, 174, 175
Assassin habite au 21, L' (véase **Asesino vive en el 21, El**)
Assassinat du Père Noël, L': 79
Assassins d'eau douce: 48
Assassins et voleurs: 74
Au bonheur des dames: 116
Au coeur de l'orage: 7, 19, 77
Au-delà des grilles (véase **Demasiado tarde**)
Au hasard Balthazar: 98
Au royaume des cieux: 84
Au secours du peuple catholique basque: 88
Au-delà des grilles: 115
Auberge rouge, L': 29, 33, 34, 41, 57, 114, 116, 142, 144, 145
Austerlitz: 76
Aux deux colombes: 73
Aux jeux du souvenir (véase **S.O.S. Dakar**)
Aux Quatre coins: 135
Avant le déluge: 115
Aventuras de Arsenio Lupin, Las: 44, *120*, 152, 153
Aventures d'Arsène Lupin, Les (véase **Aventuras de Arsenio Lupin, Las**)

Bajos fondos, Los: 102, 154
Brelan d'as (véase **Tres momentos de angustia**)
Bandera, La: 62, 83
Barbe-Bleue: 79
Baron de l'ecluse, Le (véase **Barón y su yate, El**)
Barón y su yate, El: 146
Barrage contre le Pacifique: 157, 159, 161
Bas fonds, Les (véase **Bajos fondos, Los**)
Bataille du rail, La: 6, 18, 44, 112, 115, 156, 157, *158*, 161
Battement de coeur: 67
Beauté du diable, La (véase **Belleza del diablo, La**)
Bella de Cádiz, La: 41
Bella y la bestia, La: *70*
Bellas de noche: 63, 82
Belles de nuit, Les (véase **Bellas de noche**)
Belle de Cádiz, La (véase **Bella de Cádiz, La**)
Belle équipe, La: 83, 108
Belle et la bête, La (véase **Bella y la bestia, La**)
Belle Marinière, La: 172
Belle meunière, La: 75
Belle que voila, La: 69
Belleza del diablo, La: *63*, 82, *83*
Bello Sergio, El: 36, 134, *135*, 173
Beau Serge, Le (véase **Bello Sergio, El**)
Ben-Hur: 172
Bérénice: 133
Bête humaine, La: 70, 116
Biquefarre: 106
Blé en herbe, Le: 32, 33, 34, 40, 114, *142*
Bled, Le: 154
Bob le flambeur: 44, 104, 105, 116, 128, 129, 130
Boîte aux rêves, La: 69, 137
Bon dieu sans confession, Le: 142
Bon voyage: 39
Bossu, Le (1944) (véase **Juramento de Lagardere, El**)
Bossu, Le (1959) (véase **Jorobado, El**)
Boudu sauvé des eaux: 154
Boulevards du crépuscule: 62
Boule de suif: 79

Ça va border (véase **La que se va a armar**)
Cabeza contra la pared, La: 59, 129
Cage aux rossignols, La: 22
Caméra sous la botte, La: 7
Capitaine fracasse, Le: 70
Cara con ángel, Una: 18
Carabineros, Los: 28
Carabiniers, Les (véase **Carabineros, Los**)
Carnaval des verités, Le: 141
Carnet de baile, Un: 57
Carnet de bal, Un (véase **Carnet de baile, Un**)
Caroline chérie: 43, 66
Carrosse d'or, La (véase **Carroza de oro, La**)
Carroza de oro, La: 40, 87
Cas du docteur Laurent, Le: 78
Casablanca: 58
Casanova: 172
Caserón de las sombras, El: 145
Casque d'or (véase **París, bajos fondos**)
Cat People (véase **Mujer pantera, La**)
14 de julio: 64
Cela s'appelle l'Aurore (véase **Así es la aurora**)
Cercle rouge, Le (véase **Círculo rojo**)
Ceux du rail: 157
Chagrin et la pitié, Le: 7, 47, 63
Chant du styrène, Le: 48
Charlotte et son Jules: 133
Charlotte et son steak: 133
Charlotte et Véronique (véase **Tous les garçons s'appellent Patrick**)
Charron, Le: 98
Chartreuse du Parme, La (véase **Prisionero de Parma, El**)
Chat, Le (véase **Gato, El**)
Chateau de verre, Le: 158
Chicos del coro, Los: 22
Chicos terribles, Los: 32, 93, 104, *105*, 106
Chiens perdus sans collier: 170
Chinoise, La: 44
Choristes, Les (véase **Chicos del coro, Los**)
Chotard et cie: 154
Chronique d'un été: *50*, *51*
Círculo rojo: 103
Cita con la muerte: 44
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**)
Ciudadano Kane: 15, 18, 22, 23, 99, 105
Cléo de 5 a 7: 24, 131
Cléo de 5 à 7 (véase **Cléo de 5 a 7**)
Clochemerle: 82
Club del crimen, El: 44

Comédien, Le: 32, 73
Comisario Maigret, El: 44, 113, 146, 172, *173*, 174
Comissaire est bon enfant, Le: 149
Comme un cheveau sur la soupe: 42
Comme une image (véase **Como una imagen**)
Como una imagen: 22
Comte de Monte Cristo, Le: 70
Condamné á mort s'est echappé, Un (véase **Condenado a muerte se ha escapado, Un**)
Condamnés, Les: 68
Condenado a muerte se ha escapado, Un: 19, *89*, 91, 102, 126, 130, 154
Corbeau, Le: 32, 62, 113, 151, 162, *163*, 164, 166, 167
Coronel del imperio, Un: 174
Côte d'Azur: 105
Coup de berger, Le: 135
Coup de torchon: 33
Courte tête: 42
Cousins, Les (véase **Primos, Los**)
Crève-coeur: 11
Crime de Monsieur Lange, Le: 102, 149
Crime ne paie pas, Le: 69
Crimen del correo de Lyon, El: 142
Crin blanc (véase **Crin blanca**)
Crin blanca: 33
Crónica negra: 103
Cuadrille, Le: 135
Cuatrocientos golpes, Los: *20*, 36, 78, *124*, 131, 133, 134, 174
Cuba Sí!: 47
Cyrano et D'Artagnan (véase **Cyrano y D'Artagnan**)
Cyrano y D'Artagnan: 76

Dame aux camélias, La: 68
Dames du Bois de Boulogne, Les: 28, 65, 91, *92*, 93, 116
De aquí a la ternidad: 10
De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain: 72
Deburau: 23, 73
Dedé de Amberes: 29, 112, 113, 138
Dédée d'Anvers (véase **Dedé de Amberes**)
Défroqué, Le (véase **Renegado, El**)
Delicatessen: 27
Demasiado tarde: 33, 64, 158, 161
Demons de l'Aube, Les: 137
Dentro de cien años todos calvos: 68
Dents longues, Les: *67*
Dernier Atout: 150, 152
Dernier metro, Le (véase **Último metro, El**)
Dernier milliardaire, Le (véase **Último millonario, El**)
Dernier tournant, Le: 82
Dernières vacances, Les: 24, 105
Desprecio, El: 36
Deux hommes dans Manhattan: 44
Deux timides, Les: 137
Día de fiesta: 96, 97, 106, 131
Día de la lechuza, El: 66
Día y la hora, El: 7
Diable au corps, Le: 32, 33, *38*, 39, 63, *114*, 116, 122, 142, *143*, 146
Diable boiteux, Le: 73, 74
Diable souffle, Le: 20
Diablo en el cuerpo, El: 146
Diabólicas, Las: 29, 61, 114, *167*, 168
Diaboliques, Les (véase **Diabólicas, Las**)
Diario de un cura de campaña, El: *31*, 43, 91, *117*, 118, 123, 126
Diavolo in corpo, Il (véase **Diablo en el cuerpo, El**)
Dieu a besoin des hommes: 172
Diga sul Pacifico, La (véase **Barrage contre le Pacifique**)
Dimanche à Pekin: 129
Divertissement, Le: 135
Doble vida: 60
Dolce vita, La: 53
Domanda di grazia (véase **Falsa obsesión**)
Don Camilo: *41*, *84*
Don Juan: 64
Dossier negro, El: 115
Dossier noir, Le (véase **Dossier negro, El**)
Douce: 33, 60, 114, 142
Drama singular, Un: 57, 59, 79
Drôle de drame (véase **Drama singular, Un**)
Du côté de la côte: 130
Du rififi chez les hommes (véase **Rififi**)
Duck Soup (véase **Sopa de ganso**)
Duel, Le: 68

École buissonière, L': 77
Edad de oro, La: 93
Édouard et Caroline: 148, 151, 152
Ejército de las sombras, El: 63
Electric House, The: 96
Elefante se equivoca enormemente, Un: 67
Elena et les hommes (véase **Elena y los hombres**)
Elena y los hombres: *19*, *87*
Éléphant: ça trompe énormement, Un (véase **Elefante se equivoca enormemente, Un**)
Emmanuelle: 53
En cas de malheur (véase **En caso de desgracia**)
En caso de desgracia: *33*, 44, 142, 143, *144*, 145, 146
En legítima defensa: 23, 26, 32, 44, 63, 113, *164*, 167
En passant par la Lorraine: 48
En plein coeur: 146
Enfants du paradis, Les: *25*, 26, 32, 53, *56*, 58, 59, 62, 65, 79, *80*, 81
Enfants terribles, Les (véase **Chicos terribles, Los**)
Entr'acte: 82
Espectro del pasado, El: 25, 26, 79
Escalier de service: 42
Espagne 39: 88
Espías, Los: *168*, 169
Espions, Les (véase **Espías, Los**)
Espoir, L': 98, 99, *100*, 105
Et Dieu... créa la femme (véase **Y Dios... creó la mujer**)
Été 44: 71
Eternel retour, L': 66, 69, 174, 176
Étoile disparait, Une: 172
Étrange Madame X, L': 69
Evasión, La: 36, *102*, *126*, *148*, 150, 152, 154, *155*
Extraños en un tren: 157

Fabiola: 60, 69
Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Le (véase **Amelie**)
Fahrenheit 451: 66, 174
Fait divers: 141
Falbalas: 100, 148, *149*, 151, 152
Falsa obsesión: 174, *175*
Falsario, El: 64
Fanfán, el invencible: *4*, *10*, 42, 56, 63, *79*
Fanfan la Tulipe (véase **Fanfán, el invencible**)
Fantômas: 70
Farrebique: 48, *49*, 50, *98*, *99*, 106
Fat City: 35
Femme coquette, Une: 133
Femme d'à côté, La (véase **Mujer de al lado, La**)
Femme du boulanger, La (véase **Pan y el perdón, El**)
Femmes s'en balancent, Les (véase **Club del crimen, El**)
Feria de las quimeras, La: 82
Fête à Henriette, La: 33
Feu!: 172
Fiebre en el alma: 174
Fièvre monte à El Pao, La (véase **Ambiciosos, Los**)
Fièvres (véase **Fiebre en el alma**)
Fille du puisatier, La: 75
Fils de l'eau, Les: 129
Fils improvisé, Les: 172
Fin de jornada: 108
Fin du jour, La (véase **Fin de jornada**)
Five Fingers (véase **Operación Cicerón**)
Flic, Un (véase **Crónica negra**)
Foire aux chimères, La (véase **Feria de las quimeras, La**)
Fontaine de Vaucluse, La: 130
François Truffaut, portraits volés: 123
French Cancan: 35, 87, 102
From Here to Eternity (véase **De aquí a la ternidad**)
Fruit défendu, Le: 44
Funny Face (véase **Cara con ángel, Una**)

Garçon sauvage, Le: 170, 175
Gato, El: 146
Gatopardo, El: 66
Gattopardo, Il (véase **Gatopardo, El**)
Germinal: 116
Gervaise: 33, 34, 112, 115, 116, 157, 158, 159, 160, 161
Gigi: 67
Giorno della civetta, Il (véase **Día de la lechuza, El**)
Godfather, The (véase **Padrino, El**)
Golgotha: 62
Goupi Mains Rouges: 100, 149, 150, *151*
Goto, isla del amor: 59
Goto, l'ile d'amour (véase **Goto, isla del amor**)
Gran dictador, El: 97
Gran ilusión, La: 53, 155
Grand Méliès, Le: 47, 129
Grande chartreuse, La: 157
Grande espérance, La: 149
Grande illusion, La (véase **Gran ilusión, La**)
Grande passion, La: 172
Grandes manoeuvres, Les (véase **Maniobras del amor, Las**)
Great Dictator, The (véase **Gran dictador, El**)
Guerra de los botones, La: 67
Guerre des boutons, La (véase **Guerra de los botones, La**)
Guerrilleros en Filipinas: 69

Halcón maltés, El: 18
Heiress (véase **Heredera, La**)
Heredera, La: 172
Héritiers, Les: 42
Héros sont fatigués, Les: 116
Hiroshima, mi amor: 20, 24, *36*, 46, 124, 131, 135
Hiroshima, mon amour (véase **Hiroshima, mi amor**)
Histoire d'eau, Une: 133, 173
Historia de un detective: 18
Historias de la radio: 77
Hombre de la torre Eiffel, El: 44
Homme marche dans la ville, Un: 115
Hora de la verdad, La: 174
Horloger de Saint-Paul, L' (véase **Relojero de Saint-Paul, El**)
Hôtel des Invalides: *48*, 129
Hôtel du Nord: 59, 79, 108, 113, 138
Hotel Terminus (véase **Hotel Terminus (La vida y época de Klaus Barbie)**
Hotel Terminus (La vida y época de Klaus Barbie): 63
Huis clos: 67
Hurdes, Las: 99

I Married a Witch (véase **Me casé con una bruja**)
Idée à l'eau, Une: 77
Idiot, L' (véase **Idiota, El**)
Idiota, El: 63
Il est minuit, docteur Schweitzer: 43
Imposter, The (véase **Falsario, El**)
Inconnues dans la maison, Les: 116
Ingénue libertine, L': 67
Inglesa y el duque, La: 43
Inhumaine, L': 141
It Happened Tomorrow (véase **Sucedió mañana**)

J'accuse (véase **Yo acuso**)
Jaguar: 51
Jardinier d'Argenteuil, Le: 78
Je l'ai été trois fois: 73
Je suis avec toi: 68
Je suis un sentimental (véase **Manos asesinas**)
Jenny: 57
Jericho: 112
Jeune folle, La: 139
Jeunes filles de France: 137
Jeux interdits (véase **Juegos prohibidos**)
Jeux sont faits, Les: 116
Jorobado, El: 70
Joueur, Le (véase **Jugador, El**)
Jour de fête (véase **Día de fiesta**)
Jour et l'heure, Le (véase **Juegos prohibidos**)
Jour se lève, Le: 27, 32, 58, 79, 108, 138
Journal d'un curé de campagne, Le (véase **Diario de un cura de campaña, El**)
Journal d'un scelerat: 133
Jugador, El: 142
Juegos prohibidos: *7*, 25, *28*, 33, *34*, *112*, 115, 158, *159*, 160, 161
Jules et Jim: 28, 66
Juliette ou la clé des songes: 81
Jungla de asfalto, La: 104
Juramento de Lagardere, El: 173, 174
Juste avant la nuit (véase **Al anochecer**)
Justice est faite (véase **Justicia cumplida**)
Justicia cumplida: 115

Kermesse heroica, La: 57, 63, 66
Kermesse héroïque, La (véase **Kermesse heroica, La**)

La que se va a armar: 44
Lac aux dames (véase **Lago de las damas, El**)
Lacombe Lucien: 19
Ladri di biciclete (véase **Ladrón de bicicletas**)
Ladrón de bicicletas: 101, 151
Lago de las damas, El: 59
Laissez-passer (véase **Salvoconducto**)
Laura: 18
Legge, La (véase **Ley, La**)
Lemmy contra Alphaville: 44
Let's Make Love (véase **Millonario, El**)
Lettre de Sibérie: 28, 49, 50, 51, 129
Lettres de mon moulin, Les: 75, 76
Ley, La: 59
Liaisons dangereuses, Les (véase **Relaciones peligrosas**)
Lili: 59
Liliom: 172
Loi, La (véase **Ley, La**)
Lola Montes: 43, 66, 86, *200*
Lola Montès (véase **Lola Montes**)
Lucrèce Borgia: *43*, *66*, 67
Lugar en la cumbre, Un: 65
Lumière d'été: 60

Ma femme est formidable: 40
Macao, el infierno del juego: 174, 175
Macao, l'enfer du jeu (véase **Macao, el infierno del juego**)
Madame Bovary: 154
Madame de...: *27*, 53, *54*, 86
Madame du Barry: 67
Mademoiselle ma mère: 67
Mademoiselle Nitouche: 139
Maigret en el caso de la condesa: 44, 146, *171*
Maigret et l'affaire Saint-Fiacre (véase **Maigret en el caso de la condesa**)
Maigret tend un piège (véase **Comisario Maigret, El**)
Maigret, terror del hampa: 146
Maigret voit rouge (véase **Maigret, terror del hampa**)
Maîtres fous, Les: *47*, 48
Maltese Falcon, The (véase **Halcón maltés, El**)
Mam'zelle Nitouche (véase **Mademoiselle Nitouche**)
Man on the Eiffel Tower, The (véase **Hombre de la torre Eiffel, El**)
Manèges: 26, 29, 60, 110, 113, *136*, 137, 138, *139*
Maniobras del amor, Las: 35, 60, 82
Manon: 113, 114, 116, *165*, 166, 167
Manon des sources: 23, 33, 75, 76
Manos asesinas: 44
Margarita de la noche: 40, 60, 142
Marguerite de la nuit (véase **Margarita de la noche**)
María Antonieta: 172, 174, 175
Marie-Antoinette reine de France (véase **María Antonieta**)
Marie de Nazareth: 172
Marie du port, La: 81, 146
Mariée était en noir, La (véase **Novia vestía de negro, La**)
Marseillaise, La (véase **Marsellesa, La**)
Marsellesa, La: 63, 155
Máscara de fuego, La: 70
Masque de fer, Le (véase **Máscara de fuego, La**)
Maudits, Les: 7, 158
Mauvaises rencontres, Les: 129
Me casé con una bruja: 82
Méfiez-vous des blondes: 40
Méfiez-vous filletes: 120, 140
Meilleure part, La (véase **Niebla en las cumbres**)
Mépris, Le (véase **Desprecio, El**)
Mi tío: 42, *96*, *131*
Million, Le (véase **Millón, El**)
Millionnaires d'un jour: 40
Millón, El: 64
Millonario, El: 69
Minute de vérité, La (véase **Hora de la verdad, La**)
Minuto de la verdad, El (véase **Hora de la verdad, La**)
Miquette et sa mère: 41, 166
Miracles n'ont lieu qu'une fois, Les: 108, 110, 113, 139
Misérables, Les (véase **Miserables, Los**)
Miserables, Los: 41, *78*
Miss Helyett: 172
Misterio Picasso, El: 168
Mistons, Les: 133
Mitsou: 67
Moby Dick: 142
Modern Times (véase **Tiempos modernos**)
Moi, un noir: 51, *122*, 129
Môme vert-de-gris, La (véase **Cita con la muerte**)
Mon mari est merveilleux: 40
Mon oncle (véase **Mi tío**)
Monde du silence, Le (véase **Mundo del silencio, El**)
Monsieur et Madame Curie: 47, 129
Monsieur Ripois: 115, 158, 159
Monsieur Vincent: 43, 62
Monte bajo: 65
Montparnasse 19 (véase **Amantes de Montparnasse, Los**)
Moontide: 64
Mort en ce jardin, La (véase **Muerte en el jardín, La**)
Mort en fraude: 11
Motards, Les: 42
Mouchette: 98
Moulin Rouge: 155
Mujer de al lado, La: 32, 105
Mujer del cuadro, La: 18
Mundo del silencio, El: 46, 130
Muerte en el jardín, La: 61, 116
Mujer pantera, La: 53, 70
Mura di Malapaga, Le (véase **Demasiado tarde**)
Murder My Sweet (véase **Historia de un detective**)
Mystère Picasso, Le (véase **Misterio Picasso, El**)

Naïs: 40, 75, 116
Naissance du cinéma: 105
Nana: 43, 67, 102, 116
Nanook of the North (véase **Nanuk, el esquimal**)
Nanuk, el esquimal: 98
Napoléon (1927) (véase **Napoleón (1927)**)
Napoleón (1927): 76

Napoléon (1955) (véase **Napoleón (1955)**)
Napoleón (1955): 62, 69, *71*, *74*,
Nariz de cuero: 139
Ne me demandez pas pourquoi: 93
Nez de cuir (véase **Nariz de cuero**)
Niebla en las cumbres: 139
No matarás: 115
No tocar la mujer blanca: 66
Noche americana, La: 59, 174
Noches de Cabiria, Las: 54
Non toccare la donna bianca (véase **No tocar la mujer blanca**)
Norambong: 11
Nôtre Dame de Paris (véase **Nuestra Señora de París**)
Nôtre-Dame, Cathédrale de Paris: 48
Notti di Cabiria, Le (véase **Noches de Cabiria, Las**)
Nous irons tous au paradis (véase **Dentro de cine años todos calvos**)
Nous sommes tous des assassins (véase **No matarás**)
Novia vestía de negro, La: 174
Nubes flotantes: 36
Nuestra Señora de París: 171, 172, *174*
Nuit americaine, La (véase **Noche americana, La**)
Nuit et brouillard: *12*, *45*, 47, 50, 121, 131

O saisons, ô châteaux: 130
Oasis: 139
Obssesion (véase **Falsa obsesión**)
Occupe-toi d'Amélie: 33, 34, 40, 112, 142
Oficio más viejo del mundo, El: 146
Oflag XVII: 7
Ojos sin rostro: 36, 53, *128*, 129
Old Dark House, The (véase **Caserón de las sombras, El**)
On a volé un homme: 172
Opéra-Mouffe, L': 130
Operación Cicerón: 53
Operation beton: 133
Or du Cristobal, L': 149
Orfeo: 54, *64*, 65, 70, 93, *94*, 95, 104, 106
Orgueil, L' (véase **Orgullo, El**)
Orgueilleux, Les (véase **Orgullosos, Los**)
Orgullosos, Los: 33, 60, 63, 113, 116, *140*
Orphée (véase **Orfeo**)
Out 1: Noli me tangere: 135

Padrino, El: 161
Paisà: 19
Pan y el perdón, El: 75
Panique: 7, 26, 35, 84
Papá, mamá, la muchacha y yo: *77*
Papa, maman, la bonne et moi (véase **Papá, mamá, la muchacha y yo**)
Papa, maman, ma femme et moi: 77
Parents terribles, Les: 93
Paresse, La: 44
Paris brûle-t-il? (véase **¿Arde París?**)
París dormido: 141
Paris la nuit: 157
Paris 1900: 46, 47
París nos pertenece: 134, 135
Paris nous appartient (véase **París nos pertenece**)
Paris qui dort (véase **París dormido**)
Paris-Deauville: 172
París, bajos fondos: *35*, 58, 60, *61*, *65*, 100, 102, 112, 150, 151, *152*, 153
Part de l'ombre, La: 174
Partida de campo, Una: 102, 153, 154
Partie de campagne, Une (véase **Partida de campo, Una**)
Patrouille de choc: 11
Pensión Mimosas: 58
Pépé le Moko: 58, 83, 108, 113
Père Noël est une ordure, Le: 29
Père tranquille, Le: 6, 115, 158
Petit monde de Don Camillo, Le (véase **Don Camilo**)
Petite fille a la recherche du printemps, La: 60
Petites filles modéles, Les: 133, 134
Petroleras, Las: 79
Pétroleuses, Les (véase **Petroleras, Las**)
Pierre et Jean: 58
Pickpocket: 36, 91, 102, 126, *127*
Piel suave, La: 32
Piu bella serata della mia vita, La: 58, 59
Plaisir, Le: 53, 57, 59, *86*
Playtime: 96, *97*, 98, 106
Plein soleil (véase **A pleno sol**)
Plus vieux métier du monde, Le (véase **Salve quien pueda (la vida)**)
Point du jour, Le: 114
Pointe courte, La: 46, 130
Poison, La: 23, 73
Pomme de terre, La: 137
Pontcarral, colonel d'empire (véase **Coronel del imperio, Un**)
Pot-Bouille (véase **Puchero hierve, El**)
Porte des Lilas (véase **Puerta de las Lilas**)
Portes de la nuit, Les: *6*, 7, *81*, 84, 110, 112
Pour le maillot jaune: 150
Pour une nuit d'amour: 116
Pourquoi viens-tu si tard?: 69
Premier rendez-vous (véase **Primera cita**)
Président, Le (véase **Presidente, El**)
Presidente, El: 146
Primera cita: 67
Primos, Los: 134
Prisionero de Parma, El: 40, 79, 112, 122
Prisonnière, La: 169
Prix et profits: 137
Procès, Le (véase **Proceso, El**)
Procès au Vatican (véase **Teresita del niño Jesús**)
Proceso, El: 60
Puchero hierve, El: 84, *85*, 116, *203*
Puerta de las Lilas: *59*, 83
Pyramide humaine, La: 36, 51

Quai des brumes: 32, 59, *60*, 79, *107*, 108, 113, 138
Quai des orfèvres (véase **En legítima defensa**)
Quand tu liras cette lettte: 44, 106
Quatorze juillet (véase **14 de julio**)
Quatre cents coups, Les (véase **Cuatrocientos golpes, Los**)
Quema el suelo: 64

Rafles sur la ville: 82
Razzia sur la chnouf: 112
Regla del juego, La: 58, 63, 105, 113
Règle du jeu, La (véase **Regla del juego, La**)
Relaciones peligrosas: 63
Relojero de Saint-Paul, El: 33, 39, 119
Remorques: 27, 60
Rendez-vous de minuit, Le: 105
Rendez-vous de juillet: 101, 149, 151, 152, 153
Renegado, El: 43
Résistance fer: 157
Retour, Le: 7
Retour a l'aube: 67
Retour de Don Camillo, Le: 41
Revenant, Un (véase **Espectro del pasado, El**)
Rideau cramoisi, Le: 129
Rififi: *44*, 53
Río, El: 86
River, The (véase **Río, El**)
Roi des Champs-Élysées, Le: 172
Roma, città aperta (véase **Roma, ciudad abierta**)
Roma, ciudad abierta: 108, 140
Roman d'un tricheur, Le: 73, 116
Ronde, La: 53, 57, 60, 63, *86*
Room at the Top (véase **Lugar en la cumbre, Un**)
Rope, The (véase **Soga, La**)
Roue, La (véase **Rueda, La**)
Rosas escarlatas: 58
Rose scarlatte (véase **Rosas escarlatas**)
Rouge et le noir, Le: 33, 40, 112, 122, 142, 143
Rue de l'Estrapade: 100, 101, 148, *151*
Rueda, La: 76

S.O.S. Dakar: 174
Salaire de la peur, Le (véase **Salario del miedo, El**)
Salario del miedo, El: *29*, *114*, 116, *166*, 167
Salute to France: 64
Salve quien pueda (la vida): 146
Salvoconducto: 39, 63, 119
Samouraï, Le (véase **Silencio de un hombre, El**)
Sang à la tête, Le: 146
Sang d'un poéte, Le: 57, 93
Sang des bêtes, Le: *48*, *129*
Sans laisser d'adresse: 77
Sauve qui peut (la vie) (véase **Salve quien pueda (la vida)**)
Se escapó la suerte: 101, 148, 149, 151
Secret Beyond the Door (véase **Secreto tras la puerta**)
Secret de Mayerling, Le (véase **Secreto de Mayerling, El**)
Secreto tras la puerta: 138
Secreto de Mayerling, El: 174
Sel de la Terre, La: *49*
Sept péchés capitaux, Les (1952) (véase **Siete pecados capitales, Los**)
Sept péchés capitaux, Les (1961): 146
Ser o no ser: 10
Seul dans Paris: 41
Si jeunesse savait: 20
Si Paris nous était conté: 58, 62, 74
Si petite plage, Une: 29, 32, 60, 110, 112, 113, 138
Si Versailles m'était conté (véase **Si Versalles pudiera hablar**)
Si Versalles pudiera hablar: 56, *57*, 62, *74*
Sierra de Teruel (véase **Espoir, L'**)

Siete pecados capitales, Los: 58, 142, 146
Signe du lion, Le: 133
Silence de la mer, Le: 103, 104, 105
Silénce est d'or, Le (véase **Silencio es oro, El**)
Silencio de un hombre, El: 54, 103
Silencio es oro, El: 82, 112
Sinfonía fantástica: 58, 79
Singapore (véase **Vida y un amor, Una**)
6 juin à l'aube, Le: 7
Soga, La: 15
Sommaren med Monika (véase **Verano con Mónica, Un**)
Sonate à Kreutzer, La: 133
Sopa de ganso: 82
Station 307: 130
Statues meurent aussi, Les: 11, *12*, 28, *47*, 129
Strangers on a Train (véase **Extraños en un tren**)
Sucedió mañana: 82
Sur un air du charleston: 154
Symphonie fantastique, La (véase **Sinfonía fantástica**)
Symphonie pastorale, La: 31, 32, 39, 111, 112, 174

Taberna de Nueva Orleans, La: 69
Tabu (véase **Tabú**)
Tabú: 98
Taverne de la Nouvelle-Orléans, La (véase **Taberna de Nueva Orleans, La**)
Te querré siempre: 127
Temps des cerises, Le: 77
Tenerife: 137
Teresita del niño Jesús: 43
Teresa Raquin: *24*, 25, 26, 61, 116
Terra trema, La: 19, 99, 106
Terraza, La: 66
Terrazza, La (véase **Terraza, La**)
Testament d'Orphée, Le: 65, 70, *93*, 94
Testament du docteur Cordelier, Le (véase **Testamento del doctor Cordelier, El**)
Testamento del doctor Cordelier, El: 53
Tête contre le mur, La (véase **Cabeza contra la pared, La**)
Tête qui rapporte, Un: 149
Thérèse: 43
Thérèse Raquin (véase **Teresa Raquin**)
Tiempos modernos: 96
Tierra sin pan (véase **Hurdes, Las**)
To Be or Not to Be (véase **Ser o no ser**)
Toâ: 73
Tobie est un ange: 137
Toda una vida: 172
Todos a casa: 66
Tonnelier, Le: 98
Tontons flingueurs, Les: 29
Topaze: 40, 75
Touche pas à la femme blanche (véase **No tocar la mujer blanca**)
Touchez pas au grisbi: 44, 100, 104, 116, *150*, 152, 153
Tour de Nesle, La: 76
Tous les garçons s'appellent Patrick: 133
Toute la mémoire du monde: *47*
Toute sa vie: 172
Tovarich (véase **Tovaritch**)
Tovaritch: 172
Tráfico: 96, 97
Travesía de París, La: 7, 23, 26, 33, 34, 35, 40, 41, 53, 112, 114, 142, *145*, 146
Traversée de Paris, La (véase **Travesía de París, La**)
Trépanation pour crise d'epilepsie Bravais-Jacksonienne: 48
Tres momentos de angustia: 44
Trésor de Cantenac, Le: 73
Tricheurs, Les: 81
Trois font la paire, Les: 74
Trois mousquetaires, Les (véase **Vuelven los mosqueteros**)
Trois valses, Les: 68
Trou, Le (véase **Evasión, La**)
Truands, Les: 42
Tu m'as sauvé la vie: 41, 73
Tutti a casa (véase **Todos a casa**)
Two-Lane Blacktop: 35

Ukigumo (véase **Nubes flotantes**)
Último metro, El: 146
Último millonario, El: 82
Umberto D: 36

Vacaciones del señor Hulot, Las: 42, *95*, 106, 131
Vacances de Monsieur Hulot, Les (véase **Vacaciones del señor Hulot, Las**)
Valse de Paris, La: 68
Van Gogh: 121
Vénus aveugle, La (véase **Venus ciega, La**)
Venus ciega, La: 76
Verano con Mónica, Un: 35
Verdad, La: 169
Verité, La (véase **Verdad, La**)
Verité de Bébé Donge, La: 44, 67, 110, 146
Véronique et son cancre: 133
Vía láctea, La: 28
Viaggio in Italia (véase **Te querré siempre**)
Viaje imaginario, El: 141
Vida y un amor, Una: 175
Vie, Une: 36, 129
Vie chantée, La: 42
Vie d'un honnête homme, La: 73
Vie est à nous, La: 149, 154
Vie est belle, La: 42
24 Heures de la vie d'un clown: 103
Violetas imperiales: *41*
Violettes impériales (véase **Violetas imperiales**)
Visite, Une: 133
Visiteurs du soir, Les: 58, 62, 80
Vivir su vida: 120
Vivre sa vie (véase **Vivir su vida**)
Voici le temps des assassins: 84, 85
Voie lactée, La (véase **Vía láctea, La**)
Voyage en Amérique, Le: 68
Voyage imaginaire, Le (véase **Viaje imaginario, El**)
Vuelven los mosqueteros: *42*, 43

Woman in the Window, The (véase **Mujer del cuadro, La**)

Y Dios... creó la mujer: 36, 122, *123*
Yeux sans visage, Les (véase **Ojos sin rostro**)
Yo acuso: 76

Z: 54
Zéro de conduite: 99

Índice onomástico

Achard, Marcel: 23, 27, 60, 68, 110
Adorno, Theodor: 47
Ageron, Charles-Robert: 13
Agostini, Philippe: 60, 66
Aimée, Anouk: 54, 55, 65
Ajame, Pierre: 37
Albee, Edward: 60
Alekan, Henri: 110, 112, 138, 157, 161
Allégret, Catherine: 69
Allégret, Marc: 59, 137, 139
Allégret, Yves: 18, 26, 29, 32, 33, 44, 60, 69, 108, 110, 113, 116, 119, 120, 136, 137, 138, 139, 140, 146
Alsina Thevenet, Homero: 51, 146, 176
Amato, Giuseppe: 58
Amengual, Barthelemy: 37
Angeli, Pier: 66
Angulo, Jesús: 88
Annabella: 53, 64, 66
Anouilh, Jean: 23, 67
Anthelme, Robert: 22
Antonioni, Michelangelo: 36, 120
Aragon, Louis: 16, 22
Aristarco, Guido: 15, 37
Arlet, Maryse (véase Carol, Martine)
Arletty: 53, 56, *58*, 60, 61, 81
Armes, Roy: 49
Arnoul, Françoise: 54
Artaud, Antonin: 141, 146
Arthur, Joseph: 13
Astruc, Alexandre: 15, 17, 23, 36, 37, 49, 110, 125, 127, 129, 132, 135, 156
Aubry, Cécile: 169
Auclair, Michel: 54, 56
Audiard, Jacques: 36
Audiard, Michel: 28, 29
Audry, Colette: 157
Audry, Jaqueline: 67
Aumont, Jean-Pierre: 53, 56, 59, 61 64, 66
Aumont, Tina: 66
Aurenche, Jean: 22, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 64, 110, 117, 118, 119, 137, 142, 143, 144, 146, 160
Auric, Georges: 161
Auriol, Jean-Georges: 15
Autant-Lara, Claude: 7, 18, 24, 26, 29, 33, 35, 39, *40*, 41, 44, 53, 57, 60, 63, 86, 90, 102, 108, 112, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 156, 157
Aymé, Marcel: 33, 35, 40
Azaña, Manuel: 64

Bacall, Lauren: 10
Bachelard, Gaston: 16
Bacri, Jean-Pierre: 36
Baecque, Antoine de: 37, 118, 119, 123
Balachova, Tania: 55, 67
Balin, Mireille: 174
Balzac, Honoré de: 16
Barbie, Klaus: 63
Bardot, Brigitte: 53, 55, 66, 74, 122, 143, 169
Baroncelli, Jacques de: 172
Barratier, Christophe: 22
Barrault, Jean-Louis: 53, 55, 56, 57, 61, 74, 80, 81
Barrot, Jean-Pierre: 22, 37
Barsaq, Léon: 56, 110
Barthomieu, André: 41
Basset, Gaby: 69
Bathiat, Arletty Léonie (véase Arletty)
Bauer-Thérond, Andrée: 55
Baur Harry: 61
Bava, Mario: 175
Bazin, André: 8, 15, *16*, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 30, 31, 36, 37, 42, 46, 48, 49, 50, 75, 76, 83, 88, 91, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 127, 131, 132, 137, 140, 149, 153, 154, 156
Becker, Jacques: 15, 23, 35, 36, 39, 41, 44, 58, 63, 89, 90, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 112, 116, 120, 121, 126, 132, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153,154, 155, 157, 173
Béguin, Albert: 30
Bellocchio, Marco 146
Belmondo, Jean Paul: 28, 128, 133
Benet, Juan: 22, 37
Bennet, Joan: 138
Benoist, Maurice: 172
Berendt, Rachel: 68
Bergamín, José: 26
Berger, Ludwig: 68
Berger, Nicole: *40*
Bergman, Ingmar: 30, 35
Bergman, Ingrid: 87
Bernanos, Georges: 16, 30, 31, 118, 119
Bernard, Raymond: 41
Bernard, Tristan: 69
Bernard-Aubert, Claude: 11
Bernhardt, Sarah: 69
Berry, John: 44
Berry, Jules: 32
Bertheau, Julien: 55
Berthomieu, André: 42
Bertin-Maghit, Jean-Pierre: 44, 88, 121, 123
Beylie, Claude: 88, 155
Biarez, Pauline (véase Carton, Pauline)
Billard, Pierre: 5, 9, 13, 27, 37, 88, 108, 116
Blanchar, Pierre: 110
Blasetti, Alessandro: 60
Blauschild, Israel (véase Dalio, Marcel)
Blier, Bertrand: 36, 78, 137, 138
Bodeen, DeWitt: 70
Bogart, Humphrey: 10
Boileau, Nicolas: 25
Boileau, Pierre: 167
Boisset, Yves: 159
Bolognini, Mauro: 40, 146
Bonaparte, Napoleón: 62, 69, 73, 74, 76
Bonnardot, Jean-Claude: 11
Bonnefille, Eric: 88
Bonnet, Jean-Claude: 116
Borderie, Bernard: 43, 44, 54
Bordwell, David: 47
Borges, Jorge Luis: 160
Borowczyk, Walerian: 59
Bossuet, Jacques-Bénigne: 32
Bost, Pierre: 22, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 110, 117, 118, 119, 142, 143, 144, 160
Bouquet, Michel: 54
Bourvil: 34, 41, 53, 56, 145, 146
Boussinot, Roger: 18
Bovy, Berthe: 68
Boyer, Charles: 53
Boyer, François: 25, 158
Bradbury, Ray: 174
Brahm, John: 175
Brasseur, Claude: 66
Brasseur, Pierre: 32, 53, 56, 57, 59, 60, 66, 74, 79, 110
Braunberger, Pierre: 21, 137
Bresson, Robert: 16, 19, 22, 28, 30, 31, 33, 36, 37, 39, 43, 45, 46, 64, 88, 89, 90, *91*, 92, 93, 95, 98, 99, 100, 102, 106, 108, 116, 118, 119, 121, 123, 125, 130, 132, 147, 148, 157
Breton, André: 25
Bromberger, Hervé: 41
Buñuel, Luis: 28, 30, 51, 53, 61, 63, 77, 93, 99, 116
Burrin, Philippe: 70
Bussières, Raymond: 53
Butor, Michel: 16

Cain, James M.: 82
Caldwell, Erskine: 160
Calef, Henri: 112
Camus, Albert: 15, 16, 22, 67, 166
Camus, Marcel: 11
Carax, Leos: 112
Carbonnaux, Norbert: 42
Cardinale, Claudia: 76
Carette, Julien: 53
Carlos X: 73
Carné, Marcel: 7, 15, 24, 25, 27, 32, 44, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 72, 76, 79, 81, 82, 84, 87, 88, 101, 102, 108, 110, 113, 116, 118, 121, 127, 138, 146, 157, 173
Carrière, Jean-Claude: 25, 28, 36
Caro, Marc: 27
Carol, Martine: 43, 54, 55, 66
Caron, Leslie: 59, 76
Carrel, Dany: 54
Carton, Pauline: 53, 56, 57
Casares, María: 54, 55, 56, 64, 65, 67, 79, 88
Casares Quiroga, Santiago: 64, 88
Cassel, Jean-Pierre: 63
Castanyer, Jean: 102, 149
Castellani, Renato: 109, 122
Castle, William: 145
Cavalcanti, Alberto: 137, 172
Cavalier, Alain: 43
Cayatte, André: 27, 32, 58, 61, 65, 108, 115, 116, 157
Cayrol, Jean: 50
Cecchi d'Amico, Suso: 33
Céline, Louis-Ferdinand: 29, 62
Cerf, André: 20
Cervi, Gino: 84
Chabrol, Claude: 20, 25, 29, 36, 60, 105, 125, 127, 130, 132, 133, 134, 146, 156, 173
Chamarat, Georges: 55, 56
Chamfort: 25
Champlain, Yves (véase Allégret, Yves)

Chantal, Marcelle: 172
Chaplin, Charles: 46, 83, 95, 96, 97, 98
Chardin, Teilhard de: 16
Charensol, Georges: 15, 81
Charpentier, Suzanne Georgette (véase Annabella)
Chassagne, Micheline (véase Presle, Micheline)
Chavance, Louis: 22, 32
Chenal Pierre: 72, 82, 87
Chesterton, Gilbert K.: 160
Cheyney, Peter: 44
Christian-Jaque: 10, 25, 39, 40, 42, 43, 56, 58, 61, 66, 72, 76, 79, 87, 90, 112, 116, 121, 122, 157
Choderlos de Laclos: 25
Choux, Jean: 137
Clair, René: 22, 33, 35, 53, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 72, 82, 83, 90, 108, 109, 112, 116, 121, 137, 141
Claudel, Paul: 53, 67
Clayton, Jack: 65
Clément, René: 6, 7, 19, 25, 33, 36, 64, 90, 108, 112, 115, 119, 120, 156, 157, 158, 159, 160, 161
Cloche, Maurice: 62
Cloutier, Suzanne: 81, 84
Clouzot, H. G.: 23, 29, 32, 33, 36, 39, 41, 44, 53, 61, 62, 63, 77, 90, 101, 108, 112, 113, 116, 120, 121, 147, 151, 157, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 173
Cocteau, Jean: 22, 23, 25, 28, 32, 39, 53, 54, 57, 60, 69, 70, 80, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 98, 100, 102, 104, 106, 125, 133, 176
Colasanti, Veniero: 60
Colbert, Claudette: 74
Colette: 33, *40*, 67, 114, 142
Colpi, Henri: 131
Comencini, Luigi: 66
Comes, Philippe de: 13
Companéez, Jacques: 35
Constantin, Michel: 103
Constantine, Eddie: 42, 44
Cook, David A.: 46, 47
Coquillaud, Robert (véase Le Vigan, Robert)
Cordy, Annie: 56
Cosmos, Jean: 36
Costa-Gavras: 54, 157
Cotteret, Paul: 175
Coty, René: 5
Courcel, Nicole: 54, 55, 56
Cousteau, Jacques-Yves: 46, 50, 130
Cowl, Darry: 54
Cozarinsky, Edgardo: 62
Crane, Steve: 66
Creton, Laurent: 88
Cukor, George: 69
Cuny, Alain: 53, 55, 171
Curtiz Michael: 58

D'Algy, Tony: 172
D'Inès, Denis: 55
Dabadie, Jean-Loup: 36
Dalí, Salvador: 51, 93
Dalio, Marcel: 53, 58, 61, 64, 138
Damiani, Damiano: 66
Damone, Vic: 66
Danton, Georges-Jacques: 143
Daquin, Louis: 15, 18, 44, 108, 110, 114
Darré, Yan: 116
Darrieux, Danielle: 53, 55, 57, 61, 67, 110
Dassin, Jules: 44, 53, 59, 109
Dauman, Anatole: 21
Dauphin, Claude: 53, 57, 58, 61, 64
Day, Josette: 88
De Broca, Philippe: 146
De Gaulle, Charles: 5, 6
De Sica, Vittorio: 36, 58, 76, 101, 109, 151
Déa, Marie: 53
Debureau, Jean-Gaspard: 80
Decae, Henri: 130, 161
Decoin, Henri: 44, 61, 67, 68, 69, 70, 110, 112, 116, 121, 146, 157, 173
Decroux, Etienne: 55
Delair, Suzy: 53
Delannoy, Jean: 30, 33, 39, 44, 66, 90, 108, 111, 113, 116, 119, 121, 125, 146, 156, 157, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176
Delluc, Louis: 23
Delon, Alain: 161
Delorme, Danièle: 54, 56, 67
Delubac, Jacqueline: 69
Demongeot, Mylène: 54
Demy, Jacques: 67, 146
Derain, Lucie: 81
Deray, Jacques: 156
Dermit, Éduard: 94
Des Fontaines, André Halley: 149
Desailly, Jean: 54, 56
Després, Suzanne: 55
Destouches: 25
Devaivre, Jean: 64
Deval, Jacques: 172
Dhomme, Sylvain: 146
Diderot, Denis: 25
Dietrich, Marlène: 69, 81
Dmytryk, Edward: 18, 109
Doisneau, Robert: 18
Domenach, Jean-Marie: 6
Dominguín, Luis Miguel: 64
Donen, Stanley: 18
Doniol-Valcroze, Jacques: 15, 18, 120
Dostoievski, Fedor: 142
Douy, Max: 110, 121, 146
Dréville, Jean: 22, 146
Dreyer, Carl Theodor: 30
Dreyfus, Jean-Paul (véase Le Chanois, Jean-Paul)
Du Barry, Madame: 43
Duflos, Raphaël: 55
Duhamel, Marcel: 22
Dullin, Charles: 55, 69
Dupont, Jacques: 11
Duras, Marguerite: 16, 24, 131, 160
Durgnat, Raymond: 46, 51
Dussane, Beatrix: 55
Duvivier, Julien: 7, 22, 26, 33, 35, 39, 41, 53, 57, 58, 61, 62, 64, 72, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 108, *109*, 113, 116, 121, 156, 157, *177*

Eisenstein, S. M.: 17, 30
Eland, Mike: 67
Ellington, Duke: 48
Epstein, Jean: 50, 77
Escande, Maurice: 55
Espinasse, Pierre-Albert (véase Brasseur, Pierre)
Esteban Rivera, Julián: 65
Eustache, Jean: 37
Expósito, Marcelo: 51

Fabbri, Diego: 160, 161
Fabian, Françoise: 55
Fallet, René: 83
Faulkner, William: 28
Fecé, Josep Lluís: 123
Félix, María: 63
Fellini, Federico: 18, 53, 54, 120
Feuillère, Edwige: 61, 143
Feydeau, Georges: 69, 142
Feyder, Jacques: 57, 58, 109,
Fernandel: 40, 41, 52, 53, 61, 75, 84, 85, 100, 110, 145, 153
Fernández Ardavín, Eusebio: 41
Ferreri, Marco: 66
Ferry, Jean: 22, 23, 32
Feuillère, Edwige: 53
Féval, Paul: 174
Feyder, Jacques: 58, 61, 109, 118, 121, 127
Fieschi, Jacques : 36
Filippo, Eduardo de: 146
Flaherty, Robert: 46, 99
Fleming, Victor: 33
Flon, Suzanne: 54
Florian, Claris, de: 37
Fontan, Gabrielle: 55
Ford, Charles: 88
Ford, John: 10, 15, 23
Fossey, Brigitte: 158
Fournier, Dominique: 69
Franco, Francisco: 99
Franju, Georges: 17, 22, 33, 36, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 59, 125, 128, 129, 132
Frank, Nino: 15
Freinet, Célestin: 77
Fresnay, Pierre: 43, 53, 61, 62, 64, 68, 110, 116, 169
Fried, Germain: 172
Friedkin, William: 69
Funès, Louis de: 42, 53

Gabin, Florence: 69
Gabin, Jean: 21, 23, 34, 35, 44, 52, 53, 57, 58, 60, 61, 64, 69, 70, 74, 78, 79, 80, 81, 83, 87, 100, 143, 145, 146, 161, 173
Gabin, Joseph: 69
Gabin, Mathias: 69
Gabin, Valérie: 69
Gallimard, Gaston: 15
Gance, Abel: 33, 68, 72, 76, 87, 121
García de Dueñas, Jesús: 70
Gardner, Ava: 10
Garry, Claude: 68
Gasnier, Louis: 75
Gaspard-Huit, Pierre: 70
Gaston-Mahé, Catherine: 10, 13
Gautier, Gérard-Louise: 81
Genet, Jean: 47
Gégauff, Paul: 25
Gélin, Daniel: 54, 55, 56, 57, 67
Gemier, Firmin: 55
Genet, Jean: 47
Giap, Vo Nguyen: 11
Gide, André: 33, 39, 119, 174
Gilbert, Marc:
Gilles, Christian: 176
Gillespie, Dizzie: 22
Giovanni, José: 155
Girard, André: 67
Girard, Danièle (véase Delorme, Danièle)
Giraudoux, Jean: 16, 23, 60, 63
Giroud, Françoise: 37

Godard, Jean-Luc: 16, 24, 28, 36, 44, 46, 47, 100, 105, 106, 120, 122, 125, 126, *132*, 133, 134, 146, 149, 173
Goebbels, Joseph: 79
Grangier, Gilles: 146
Granier-Deferre, Pierre: 146
Grant, Cary: 10
Gravey, Fernand: 53, 56, 57
Green, Julien: 16
Grémillon, Jean: 25, 27, 33, 44, 60, 69, 90, 108, 109, 118, 121, 173
Greven, Alfred: 61, 77, 79, 80, 88
Gréville, Edmond T.: 20, 116
Grierson, John: 47
Gruault, Jean: 25, 28
Guareschi, Giovanni: 53, 84
Guarini, Luigi: 33
Guiguet, Claude: 176
Guissart, René: 172
Guitry, Lucien: 68, 69, 73
Guitry, Sacha: 22, 23, 25, 32, 34, 40, 41, 53, 56, 57, 58, *62*, 64, 68, 69, 72, 73, *74*, 76, 90, 121

Haguet, André: 43
Hawks, Howard: 10, 30, 33
Hellman, Monte: 35
Hémon, Louis: 158
Hepburn, Audrey: 18
Heredero, Carlos F.: 70, 88, 125, 135
Herrand, Marcel: 53
Highsmith, Patricia: 157
Hilero, Maurice: 81
Hitchcock, Alfred: 10, 15, 35, 125, 157, 167
Hobson, Valerie: 161
Homero: 76
Hoveyda, Fereydoun: 173, 176
Hubert, Roger: 176
Hugon, André: 172
Hunebelle, André: 40, 43, 70
Huston, John: 18, 35, 104, 109, 142

Ibsen, Henrik: 67
Indovina, Franco: 146
Irish, William: 174

Jaeckin, Just: 53
Jaoui, Agnès: 22, 36
Jeancolas, Jean-Pierre: 88, 90
Jeander: 84
Jeanne, René: 15, 18
Jeanson, Henri: 22, 25, 28, 58, 79, 83, 110, 119
Jeunet, Jean-Pierre: 27
Joannon, Léo: 43, 137
Jolivet, Pierre: 146
Jouhandeau, Marcel: 29
Jourdan, Louis: 100
Jouvet, Louis: 23, 53, 59, 61, 63, 79, 100, 110, 169
Joyeux, Odette: 53, 57, 59, 60, 66,
Julliard, Jacques: 5

Kafka, Franz: 169
Kaminker, Simone (véase Signoret, Simone)
Kast, Pierre: 15, 120
Kazan, Elia: 109
Keaton, Buster: 95, 96, 141
Keit, Alain: 88
Keraudy, Jean: 155
Korda, Alexander: 77, 84
Kosma, Joseph: 80, 81
Kyrou, Ado: 8

L'Herbier, Marcel: 68, 102, 121, 141
La Barthe, Henri: 83
La Bruyère, Jean de: 24
La Fontaine, Jean de: 25
La Rochefoucauld, François de: 25
Laage, Barbara: 55
Labiche, Eugène: 137
Labarthe, André: 37
Labro, Maurice: 42
Lachman, Harry: 172
Lacombe, Georges: 61, 68, 146
Laforet, Marie: 161
Lagron, Pieter: 13
Lamorisse, Albert: 33, 46
Lamoureux, Robert: 77, 100
Lampin, Georges: 63
Lang, Fritz: 18, 69, 125, 138, 172
Langlois, Henri: 15, *17*, 105
Larrabeiti, Carmen: 172
Lavelle, Louis: 16
Latorre, José María: 171, 176
Lattuada, Alberto: 109, 122
Laudenbach, Pierre (véase Fresnay, Pierre)
Laudenbach, Roland: 119
Laughton, Charles: 44
Laurent, Jacques: 31
Laurient, Jacques (véase Saint-Laurent, Cécil)
Lautner, Georges: 29, 69
Lavaron, Jean: 42
Lavorel, Henri: 68
Le Chanois, Jean-Paul: 7, 19, 41, 44, 69, 72, 76, 77, 78, 87, 88, 156
Le Pen, Jean-Marie: 35, 39, 119, 146
Le Senne, René: 16
Le Vigan, Robert: 53, 62, 155
Léautaud, Paul: 29
Leblanc, Maurice: 44
Leclerc, Ginette: 53, 57
Ledoux, Fernand: 53
Leenhardt, Roger: 8, 15, 18, 23, 24, 90, 105, 106, 120, 125
Legrand, Claude (véase Dauphin, Claude)
Lehman, Maurice: 142
Leigh, Vivien: 84
Lelouch, Claude: 157
Lemaire, Philippe: 54
Leroy, Philippe: 103, 155
Lesaffre, Roland: 24
Levi, Primo: 22
Lewton, Val: 70
Litvak, Anatole: 77
Livi, Ivo (véase Montand, Yves)
Lollobrigida, Gina: 10, 79
López Moctezuma, Carlos: 140
Lotar, Eli: 137
Loti, Pierre: 160
Louis, Pierre: 67
Lubitsch, Ernst: 10, 30, 151
Luis Felipe I: 73
Luis XIV: 5, 56
Luis XV: 5, 42, 43, 56, 108
Luis XVI: 108
Luis XVIII: 73
Lumière, Auguste: 91
Lumière, Louis: 91
Lysés, Charlotte: 69

Mac Orlan, Pierre: 40
Madrini, Lina: 66
Magnani, Ana: 40, 87
Magny, Joël: 110

Malle, Louis: 19, 36, 39, 46, 69, 128, 129, 130, 132, 157
Malraux, André: 8, 46, 90, 98, 99, 100, 106
Mangano, Silvana: 160, 161
Mankiewicz, Joseph L.: 53
Mann, Claude: 63
Maquiavelo, Nicolás: 143
Marais, Jean: 53, 55, 56, 69, 70, 74, 110, 111, 139, 161, 176
Marchal, Georges: 54, 56, 66
Marconi, Lana: 69, 74
Mariano, Luis: 41, 74
Marken, Jane: 138
Marker, Chris: 11, 17, 25, 28, 37, 46, 47, 49, 51, 128, 129, 130, 131, 132
Marmin, Michel: 13
Marquand, Christian: 66
Marquina, Luis: 64
Marshall, William: 69
Marshall, Tonie: 69
Martel, Thierry de: 48
Martelli, Otello: 160, 161
Martí, Octavi: 146
Martin, Marcel: 65
Martin, Thérèse: 43
Matriz, E. R.: 51
Mauchain, Jeanne: 69
Maupassant, Guy de: 57, 79, 83
Maurey, Nicole: 56
Mauriac, François: 16
Mayo, Archie: 64
Mayo, N. E.: 51
McCarey, Leo: 82
McCarthy, Joseph: 44
Meerson, Lazare: 110
Mélèze, Pierre: 172
Melville, Jean-Pierre: 16, 21, 32, 33, 37, 39, 44, 46, 54, 63, 89, 90, 93, *103*, 104, 105, 106, 116, 125, 128, 129, 130, 132, 134, 147, 154, 155
Meredith, Burgess: 44
Mérimée, Prosper: 29, 30, 143
Meurisse, Paul: 53, 63
Michel, Marc: 103
Millar, Adelqui: 172
Miller, Arthur: 65
Miller, Claude: 36, 157
Minnelli, Vincente: 18
Mirbeau, Octave: 29
Mistinguett: 69
Mitry, Jean: 23, 46, 50
Modigliani, Amedeo: 23, 154
Molière: 56, 82
Molinaro, Edouard: 146, 157
Monca, Georges: 172
Moncorgé, Ferdinand (véase Gabin, Joseph)
Moncorgé, Jean Gabin Alexis (véase Gabin, Jean)
Monroe, Marilyn: 69
Montand, Yves: 54, 60, 61, 65, 69, 74, 81, 169
Montebello, Fabrice: 13
Montel, Blanche: 66
Montenegro, Conchita: 155
Monterde, José Enrique: 70, 88, 135, 155
Montez, María: 66
Moreau, Jeanne: 43, 54, *55*, 69, 130
Morgan, Michèle: 52, 54, 60, 61, 69, 74, 79, 83, 110, *111*, 140, 161, 175
Morin, Edgar: 50
Morlay, Gaby: 53, 56, 57

Mounier, Emmanuel: 22
Mourer, Marie-Louise (véase Carol, Martine)
Mourlet, Michel: 36, 37
Moussinac, Léon: 15, 23
Murat, Jean: 53, 56, 66

Nalèche, Françoise Bandy de (véase Rosay, Françoise)
Narboni, Jean: 46
Narcejac, Thomas: 167
Naruse, Mikio: 36
Nattier, Natalie: 81
Naumann, Claude 155
Nimier, Roger: 23
Noailles, Charles de: 93
Noël, Magali: 54
Nöel-Noël: 6, 42, 158
Nosseck, Max: 172

O'Neill, Eugene: 160
Odin, Roger: 123
Oms, Marcel: 18, 19, 20, 149, 155
Ophüls, Marcel: 7, 47, 63
Ophüls, Max: 22, 27, 39, 43, 45, 53, 57, 59, 61, 66, 72, 77, 82, 85, 86, 87, 88, 108, 133, 153, 172
Ory, Pascal: 13
Oury, Gérard: 69

Page, Geneviève: 54
Pagliero, Marcel: 30, 115, 138, 140
Pagnol, Jacqueline: 75, 76
Pagnol, Marcel: 22, 23, 32, 40, 72, *75*, 76, 88, 116, 119, 121
Painlevé, Jean: 17, 48 50, 51
Papillon, Emmanuel: 176
Parker, Charlie: 22
Parlo, Dita: 150
Parry, Natasha: 161
Pascal, Gisèle: 56
Pascal, Jean-Claude: 54, 56
Pascal, Michel: 37, 123
Passek, Jean-Loup: 123
Pavan, Marisa: 66
Paz, Octavio: 37
Pellegrin, Raymond: 54, *74*
Pérez, Vincent: 42
Perier, François: 54, 55, 160, 161
Perilli, Ivo: 160
Perkins, Anthony: 160, 161
Perrault, Charles: 25
Persoff, Nehemiah: 160
Pétain, Philippe: 6, 61, 72, 73, 75, 76, 150, 151
Petit, Hélene: 69
Petit, Roland: 55
Pezéril, Abad: 30
Pfleghar, Michael: 146
Philipe, Gérard: 10, 24, 39, 42, 52, 54, *55*, 56, 57, 60, 62, 63, 74, 79, 81, 82, 83, 88, 100, 110, 113, 122, 137, 138, 140, 143, 146, 159, 161
Philipe, Marcel: 62
Philippe, Claude-Jean: 67
Piaf, Édith: 35, 56, 69, 74
Pialat, Maurice: 37
Picasso, Pablo: 133, 168, 169
Pierangeli, Anna Maria (véase Angeli, Pier)
Pierangeli, Marisa (véase Pavan, Marisa)
Pierre, Roger: 42
Pinay, Antoine: 46
Pinturault, Jacques: 176
Pirandello, Luigi: 67
Poiré, Jean-Marie: 29
Polanski, Roman: 69
Pontry, Renée de: 68
Pottier, Richard: 41, 43, 66
Poujouly, Georges: 158
Power, Tyrone: 66
Prédal, Rene: 90, 100, 106
Préjean, Albert: 66, 150
Préjean, Anne: 66
Preminger, Otto: 18, 109
Presle, Micheline: 54, 55, 56, 69, 74, 79, 151
Prévert, Jacques: 4, 22, 25, 26, 27, 32, 33, 56, 58, 70, 77, 80, 81, 82, 101, 102, 108, 110, 118, 142, 146
Prévert, Pierre: 149
Prévost, Abate: 165
Printemps, Yvonne: 53, 68, 69

Queneau, Raymond: 23, 159, 160, 161
Quinn, Anthony: 171
Quintana, Àngel: 88, 123

Radiguet, Raymond: 33, 39, 118, 119, 122, 142, 143
Raimu: 53, 57
Rappenau, Jean-Paul: 39
Ray, Nicholas: 10, 125
Rebatet, Lucien: 31
Reggiani, Serge: 54, 57, 63, 65, 74, 84, 153
Renard, Jules: 29
Renaud, Madeleine: 53, 57
Renoir, Auguste: 35
Renoir, Jean: 19, 20, 22, 30, 35, 39, 45, 46, 53, 58, 61, 63, 64, 70, 72, 77, 78, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 100, 102, 105, 106, 108, *109*, 113, 116, 118, 121, 127, 137, 148, 149, 150, 153, 154, 174
Renoir, Pierre: 55, 56
Resnais, Alain: 11, 12, 17, 20, 24, 25, 28, 33, 35, 37, 46, 47, 48, 49, 50, 121, 124, 128, 129, 131, 132, 157
Revault d'Allones, Fabrice: 120, 123
Rey-Goldzeiguer: 13
Riambau, Esteve 155
Richard, Jean: 42
Richard, Jean-Louis: 69
Richard-Wilm, Pierre: 172
Rim, Carlo: 42, 146
Riou, Alain: 37
Riou, Anne: 37
Rioux, Jean-Pierre: 5, 13
Rivers, Fernand: 68
Rivet, Daniel: 13
Rivette, Jacques: 19, 25, 37, 120, 123, 125, 132, 134, 135, 149, 151, 155
Robbe-Grillet, Alain: 16, 157
Robert, Yves: 42, 67
Robin, Dany: 54, 66
Robinson, Madeleine: 53, 55, 59
Rohmer, Eric: 15, 23, 25, 36, 37, 43, 120, 125, 132, 133, 134, 148, 149
Romaguera i Ramió, Joaquim: 51, 146, 176
Romains, Jules: 63
Romance, Viviane: 53
Ronet, Maurice: 161
Roquevert, Noël: 53
Rosay, Françoise: 53, 57, 110
Rossellini, Roberto: 19, 20, 30, 101, 108, 109, 120, 127, 140, 146
Rossen, Robert: 109
Rossi, Tino: 56
Rota, Nino: 160, 161
Rotman, Patrick: 71
Rouch, Jean: 33, 36, 46, 47, 50, 51, *122*, 128, 129, 130, 132, 133
Rougeul, Jean: 81
Rouleau, Raymond: 55, 151
Rouquier, Georges: 48, *49*, 50, 89, 90, 98, 99, 100, 106
Roussel, Simone (véase Morgan, Michèle)
Rouveix, Andrè: 67
Rozier, Jacques: 50
Rubirosa, Porfirio: 67

Sadoul, Georges: 9, 15, 17, 18, 81, 84, 100, 149
Sáenz de Heredia, José Luis: 64, 77
Saint-Cyr, Renée: 53, 58, 69
Saint-Exupéry, Antoine de: 16
Saint-Laurent, Cécil: 43
Saint-Réal, César Vichard: 143
Saint-Simon, Henri de: 25
Saint Vincent de Paul: 43, 62
Salacrou, Armand: 67
Salomons, Jean-Pierre (véase Aumont, Jean-Pierre)
Salviche, Jacques: 149, 155
Salviche, Joé: 149, 155
Sancho Rodríguez, Juan Luis: 94, 106
Sartre, Jean-Paul: 13, 15, 16, 22, 23, 37, 59, 66, 67, 113, 116, 140, 166
Sautet, Claude: 36
Sauvage, Catherine: 66
Sauvageon, Marc Gilbert: 60
Saval, Dany: 55
Schell, Maria: 160
Schepens, Michel: 146
Schérer, Maurice (véase Rohmer, Eric)
Schlesser, André: 67
Schlöndorff, Volker: 157
Schweitzer, Albert: 43
Scipion, Robert: 119
Scola, Ettore: 58, 66
Seberg, Jean: 106, 133
Segovia, Andrés: 161
Seigner, Emmanuelle: 69
Seigner, Françoise: 69
Seigner, Louis: 55, 57, 69
Semprún, Jorge: 6
Séréville, Geneviéve de: 69
Servais, Jean: 53, 57
Shaw, Irwin: 67, 160
Siclier, Jacques: 13, 40, 41, 44
Signoret , Simone: 29, 52, 54, 57, 60, 61, 63, 65, 69, 100, 110, 113, 137, 138, 153, 169
Sigurd, Jacques: 22, 26, 29, 32, 119, 137, 138, 139
Simenon, Georges: 26, 33, 35, 44, 142, 143, 144, 145, 173
Simon, Michel: 23, 32, 44, 53, 61, 73, 76, 82, 110
Simon, René: 55, 65, 67
Simon, Simone: *52*, 53, 57, 70
Sirinelli, Jean-François: 5
Soldati, Mario: 122
Sologne, Madeleine: 53, 176
Sorlin, Pierre: 41, 44, 119, 123
Souvais, Michel: 58
Spaak, Charles: 22, 24, 25, 26, 27, 35, 110, 118, 174
Stalin, Josef: 10

Steeman, Stanislas-André: 44, 163, 164
Stelli, Jean: 150
Stendhal: 33, 40, 122, 142, 143
Svoboda, Madeleine (véase Robinson, Madeleine)

Tacchella, Jean-Charles: 15
Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice de: 73, 74
Tanguy Yves: 51
Tati, Jacques: 39, 42, 45, 46, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 100, 106, 131, 132, 147, 150, 157
Taverna, Henri: 172
Tavernier, Bertrand: 33, 36, 39, 63, 64, 119, 123
Therond, Roger: 15
Thibault, Jean-Marc: 42
Thirard, Armand: 110
Thompson, Danièle: 36
Torreiro, Mirito: 88
Torreton, Philippe: 72
Touati, Jean-Pierre: 123
Toubiana, Serge: 37, 118, 123, 146
Toulouse-Lautrec, Henri de: 18, 155
Tourane, Jean: 46
Tourneur, Jacques: 53, 70
Tourneur, Maurice: 61, 77
Trauner, Alexandre: 56, 80, 110, 121
Trintignant, Jean-Louis: 122
Trovajoli, Armando: 66
Trueba, Fernando: 87, 88
Truffaut, François: 8, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 45, 59, 66, 73, 77, 78, 82, 85, 86, 88, 106, 117, *118*, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 129, 130, 132, 133, 142, 143, 146, 147, 149, 151, 155, 157, 169, 170, 173, 174, 176
Truffier, Jules: 55

Vadim, Roger: 36, 63, 146
Valéry, Paul: 25
Valli, Alida: 110, 139, 160
Vallone, Raf: 175
Van Fleet, Jo: 160, 161
Vanel, Charles: 53, 56, 74, 110, 150, 167, 169
Varda, Agnès: 24, 37, 46, 128, 130, 131, 132
Vautier, René: 12, 47
Veber, Francis: 36
Védrès, Nicole: 46
Ventura, Lino: 53, 63, 153
Vercors: 103, 104
Vergano, Aldo: 109
Vermorel, Claude: 15
Vernay, Robert: 41, 70
Verneuil, Henri: 41, 44, 146
Vernon, Anne: 54
Vertov, Dziga: 48, 51
Véry, Pierre: 150
Vian, Boris: 22
Victor Hugo: 41, 78, 171
Vidal, Henri: 53, 69
Vidal de Santos Siles y Gracia, María África (véase Montez, María)
Vigo, Jean: 46, 53, 99, 109, 121
Vilallonga, José Luis: 60
Vilar, Jean: 110
Villain-Marais, Jean (véase Marais, Jean)
Villers, Robert: 172
Vilmorin, Louise de: 27
Vinneuil, François (véase Rebatet, Lucien)
Viollet-le-Duc, Eugène: 118
Viot, Jacques: 27
Virgilio: 76
Visconti, Luchino: 30, 66, 99, 109
Vittoret, Raymonde-Renée (véase Saint-Cyr, Renée)
Volkoff, Alexandre: 172
Voltaire: 29

Von Karajan, Herbert: 169
Von Kleist, Heinrich: 63
Von Sternberg, Josef: 30

Wademant, Annette: 27, 35
Wakhévitch, Georges: 112, 138, 176
Wall, Jean: 55, 67
Walters, Charles: 59
Wayne, John: 10,
Weinrichter, Antonio: 51, 129
Welles, Orson: 10, 15, 22, 23, 30, 60, 74, 76, 99, 125
Werner, Oskar: 66
Whale, James: 145
Wheeler, René: 22
Wignolle, Yvonne (véase Printemps, Yvonne)
Wilder, Billy: 30, 109
Williams, Tennessee: 60
Wiseman, Fred: 47
Wyler, William: 15, 18, 23, 46, 172

Zampa, Luigi: 109
Zavattini, Cesare: 33, 101
Zinnemann, Fred: 10, 109
Zola, Émile: 25, 33, 34, 43, 75, 85, 112, 115, 158, 159
Zumalde, Imanol: 125
Zunzunegui, Santos: 106, 125